HERNANI

HUGO

JAMES D. BRUNER

NEW YORK · CINCINNATI · CHICAGO
AMERICAN · BOOK · COMPANY

Jane G. Collier

HERNANI

PAR

VICTOR HUGO

WITH INTRODUCTION, NOTES, AND VOCABULARY

BY

JAMES D. BRUNER, PH.D., LITT.D.
PROFESSOR OF ROMANCE LANGUAGES IN
CARSON AND NEWMAN COLLEGE

AMERICAN BOOK COMPANY
NEW YORK CINCINNATI CHICAGO
BOSTON ATLANTA

COPYRIGHT, 1906, BY
JAMES D. BRUNER
Entered at Stationers' Hall, London

HERNANI

E-P 16

TO MY

FATHER AND MOTHER

INTRODUCTION

THE THEORY OF THE ROMANTIC DRAMA

THE success of Victor Hugo's *Hernani* was, in the opinion of the author's followers, a vindication of his dramatic theory as set forth in the preface to his Cromwell (1827), the manifesto of the Romantic school, the "*Défense et Illustration*" of the Romantic drama.

The Romantics conceived the drama as a broad picture of real life, represented in the multiplicity and complexity of its aspects. It was to be a large painting of life, an accurate imitation of nature, a vivid representation of historical as well as poetical truth; in a word, it was to be a mirror reflecting nature and human life.

In order that dramatic art may resemble life, that it may be the real image of life, it had to break with the narrow rules of classic art, and inaugurate a revolution in dramatic literature. The times were ripe for such a revolution. Classic tragedy had become artificial, abstract, narrow in subject and form, general, impersonal, psychological, colorless, unreal, idealized, monarchical. It had been created for an aristocratic, monarchical society of courtiers, noblemen, men of culture, but after the French Revolution, it had become totally unfitted for the new political and social conditions. For some years before the appearance of the *Préface* to *Cromwell*, it was evident that a revolution was impending. Thus political and literary absolutism was followed by political and literary freedom, political war was followed by literary war, and both were fought to a finish. In this literary war of independence individual liberty was introduced into art and literature; hence Romanticism has sometimes been called "liberalism in art" or "protestantism in letters and arts." As a result of this literary

revolution a popular has been substituted for a court literature, and literature has become democratic.

The characteristics of the new Romantic school are important in their scope and far-reaching in their consequences. The young, modern and plebeian public, in their new enthusiasm, are loud in their demands, and they do not hesitate to resort to revolutionary methods in order to carry their points. In their "explosion of youth" they insist that Romanticism should "restore to honor all that Classicism, if not dogmatically, at least effectually, rejected." In substance, the Romantic dramatists were allowed to make their dramas more real and life-like.

In order, then, that the drama may be a more real imitation of life, the number of characters was to be materially increased. These characters were no longer to be limited to the nobility, but were to include all classes of men from the lowest to the highest. A whole concourse of people could be introduced into a single drama. The characters, moreover, were not restricted to exhibiting only a part of their lives, but they could live complete lives. The complete development of character, the exhibition of character in growth, the complete man with his vices and virtues, his passions and qualities, could be represented before the spectators. A character, too, could be a man of many passions instead of one; individuals rather than types were preferred. One could see an ambitious, or a jealous or a melancholy man on the stage, or he could see a man that was at once ambitious, jealous, revengeful, and lover-like. Such a character might not only display his passions, but he might also indulge in introspection, might be lyrical. In short, the poet was allowed to give a faithful representation of the complex character of an individual man.

Not only was the number of characters multiplied, but the sphere of action was enlarged. National and foreign literatures were studied, imitated and utilized; foreign ideas were adopted; dramatic subjects and materials were taken from the Middle Ages, especially from the doctrines and practices of mediaeval Christianity, and contemporary men and nations and ideas were freely turned to profitable account; a sort of literary cosmopolitanism reigned. For the sake of a greater reality attention was given to

the various little details and circumstances of life. Great respect was paid to local color and historical accuracy, to costumes and scenery, to the concrete in preference to the abstract: the eyes were appealed to. This led to the study of nature, with its various colors, which had been largely eliminated by the classical dramatists. The Romanticists therefore preached the gospel of nature, and advocated the return to primitive and simple nature, for which they showed real love and genuine enthusiasm. In addition to all this, they showed a tendency to exhibit the whole of a story, and to trace the origin, development, and consequences of a deed, rather than limit themselves to one great crisis or catastrophe. To do this they discarded the classical rules of the unities of time and place, and introduced more action as well as spectacle on the stage. For narratives and descriptions were substituted scenes and pictures. Instead of the action occurring behind the curtain, it was presented before the very eyes of the spectators, and even deeds of blood and violence were enacted in full view of the audience.

The sphere of action was further enlarged by the increasing of the number of actions and stories; by the introduction of sub-plots and sub-actions; by the mingling of the comic and tragic in the same production; by admitting the grotesque by the side of the sublime, and the ugly by the side of the beautiful; by substituting the particular for the universal, the accidental for the essential; by the extension of the vocabulary to include the *mot propre;* by admitting melodramatic elements such as surprise, the extraordinary, the improbable, and the impossible; by the use of prose and verse; by greater flexibility in the versification, particularly in the use of *enjambement*, or overflow, and of the free cesura; by the employment of a style adaptable to all tones (as comic and tragic), situations, and characters; and finally, by making the end of fine art instruction as well as pleasure.

The first of these characteristics of the Romantic drama, which, it seems to me, requires further discussion, is the mingling of the grotesque and the sublime in the same composition. The subject was discussed at length in Hugo's famous *Préface*, and has since evoked much vehement discussion and adverse criticism. Hugo

laid great stress on the introduction of the grotesque and the ugly into the field of fine art. He attempted to demonstrate the aesthetic value of the ugly, and acknowledged that the realm of the grotesque was one of the most difficult problems of aesthetics. If dramatic truth, according to the Romantics, consists in painting the complete man and in representing the whole of life, then it must express the ugly and the grotesque as well as the beautiful and the sublime, which are found mingled in life. Since the beautiful has only one type and the ugly has a thousand, the grotesque is an essential element of art and cannot rightfully be excluded from the aesthetics of the drama. If the grotesque is properly an art form, the artist has the right to admit the ugly and even the repulsive into his dramatic productions. The grotesque can be of especial use to him as contrast and relief. As a means of contrast, so dear to the heart of Hugo, who has naturally the taste for the abnormal and the deformed, the grotesque is the richest mine that nature can open up to art. The sublime upon the sublime tends to monotony and can hardly produce contrast. The mind must have repose, even from the sublime and the beautiful. Since true poetry lies in the harmony of opposites, the sublime and the grotesque should be mingled in dramatic art.

The harmony of the grotesque and the sublime was not original with Hugo. Among the sublimest compositions of the ancients may be found grotesque elements. Even Aeschylus retained the grotesque features of the old legends. He made the physical aspect of the Furies so horrible that the boys and the women could not endure their sight. He caused Prometheus to be chained to the rock, his hands and feet to be riveted with iron, and a wedge to be driven through his breast,—all in the presence of the audience. The ancients had also many grotesque beings, such as satyrs, furies, harpies, syrens, and cyclops.

The main source, however, of the Romantic theory of the grotesque is to be found in the Christianity of the Middle Ages, which glorified the grotesque. Mediaeval Christianity taught the nothingness of this world, and placed evil by the side of the good and the deformed by the side of the graceful. The popular traditions were grotesque; fantastical beings such as giants, dwarfs and de-

mons were created by the imagination. Among such creations were the grotesque beings that lived in the air, water, earth and fire; Satan with his horns, ox-feet and bat-wings; and such beings as the grotesque creatures of Dante and the witches of Macbeth. In a word, the grotesque played the part of the beast in man, the demon rather than the angel, the flesh rather than the soul, matter rather than mind.

The grotesque is seen everywhere and in every thing. It is found not only in religion, but also in literature, architecture, and in the manners, customs, and laws of the Middle Ages. It abounds in the later Latin literature, and in the Teutonic and Romanic literatures, with their chronicles, epics, fables, stories, and romances. Its character is impressed conspicuously upon that marvelous Gothic architecture, which combines all the plastic arts just as the Romantic drama harmonizes all the dramatic tones. In the houses, palaces, castles, and cathedrals are sculptured or carved purgatory, hell, demons, and the devil himself; on the windows of the same are painted the same grotesque monsters. From the arts the grotesque passes into manners and customs, giving us comedy, the court fools, and the "symbolical hieroglyphs of feudalism." Next it is extended to the laws and institutions of the Middle Ages; and finally it enters into the strange ceremonies and peculiar superstitions of the Mediaeval Christians.

The dramatic circle is further extended by the mingling of the comic and the tragic in the same production, a characteristic of the Romantic drama which has many points in common with the mingling of the sublime and the grotesque of the preceding paragraphs. In point of fact, the mixture of the comic and tragic is only an important, perhaps the most important, part of the theory of the grotesque as conceived by Hugo. Such a process is a real imitation of nature, an essential representation of life, and therefore cannot be false.

In the seventeenth century the classes of society were rigorously separated. The noble kings and great lords were grave and dignified, and their thoughts and language were required to be in harmony with their elevated position. They were not allowed to say anything common, nor could anything vulgar or base be said in

their presence. No violation of decorum was ever permitted. In the same manner the classes or kinds of literature, such as comedy and tragedy, were rigorously and conscientiously separated. The Classicists demanded unity of impression and harmony of tone. Tragedy was to be all tragedy and comedy was to be all comedy. They definitely determined the bounds of each and would not suffer them to be transgressed. The grotesque, the ugly, the ridiculous were to be banished from tragedy, which was required to be serious, stately, and sublime. No such impropriety as the mixture of the humorous and the grave could ever be tolerated, and the introduction into tragedy of low and trivial persons, which might impair the dignity of tragedy, was strictly forbidden. Boileau, the great French Classical critic of the seventeenth century, says, "Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs, N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;" and Milton, in his preface to *Samson Agonistes* speaks of "The poet's error of intermingling comic stuff and tragic sadness and gravity, or introducing trivial and vulgar persons: which by all judicious hath been counted absurd, and brought in without discretion, corruptly to gratify the people." As in the court so in the theater rank was to be maintained; the high and the low, the noble and the ignoble were not allowed to mingle together. No mongrel production was recognized. The monotony of tragedy was never to be disturbed. No barbarous atrocities were to be countenanced.

Against this conventional separation of the comic and the tragic in the same composition Hugo uttered a vigorous protest. He claimed that such a rigid exclusion of the comic from tragedy was unnatural and untrue to life. By such exclusion the mirror is held up only to a limited aspect of nature, a sincere emotion can hardly be expressed, the powerful effects of contrast can hardly be produced, the refreshing element of relief can hardly be secured, and the pleasing effects of the harmony of tones and the emphasis of variety, can hardly be attained. As all work makes Jack a dull boy and all sunshine makes the desert, so all tragedy or all comedy conduces to monotony and lifelessness. Hugo does not mean, however, that the comic and the tragic are to be confounded. In his dramas there is a juxtaposition but no combination of the two

elements. When tragedy appears comedy disappears, as, for example, in *Hernani*, each act of which (except the fourth) begins with comedy and ends in tragedy.

The drama should be a mirror of human life, not simply of a single fragment or a single aspect of it. In real life sadness and mirth, pathos and humor, gloom and brightness, light and darkness, joys and sorrows, smiles and tears, the serious and the ludicrous, the comic and the tragic exist side by side, are inextricably woven together. As the purpose of the drama, as a fine art, is to imitate or represent human life in action, with all its passions and emotions and activities, it must therefore embrace the fusion of the comic and the tragic in the same composition, just as they are found mixed in life. Nature teaches us that the springs of joy and grief lie side by side, that scenes of tragedy are closely followed by scenes of comedy, that the smile on the lip is as natural as the tear in the eye, and that the spondee exists by the side of the dactyl.

We know, too, that the comic springs up often in the most pathetic situation or at the most tragic moment. Romeo, when he lays Paris in the tomb, says,

> "How oft when men are at the point of death
> Have they been merry! which their keepers call
> A lightning before death."

This dramatic method of weaving together brightness and gloom, laughter and tears, is employed by the orator and the preacher. They know, and the dramatic artist should know, that the separation of the two is neither real nor artistic, but that the commingling of the comic and the tragic brings the world of art nearer to the world of reality and "the world of fiction nearer the world of nature, thereby getting hold of every tone in the spectator's emotional nature."—(Moulton.)

Hugo follows nature in the use of contrasts, even of sudden contrasts. There is no doubt that even his grotesque characters afford, however melodramatic the effect may seem, a salutary contrast. Like Plato, he recognizes that opposites cannot be understood without opposites, that the serious implies the ludicrous, the humorous adding by contrast to the effect of the serious. The contrast of the fool and the king conversing together heightens and

intensifies the interest of the most painful and tragic situations. Aesthetically, then, a light scene may afford a refreshing contrast to a scene of horror, and a similar effect may be produced by introducing a humorous scene immediately after a murder, as, for example, the Porter's speech after the murder of Duncan in *Macbeth*. Such a spell of a contrary passion agreeably breaks the continuity of a uniform tone, whether that tone be comic or tragic. By contrast, then, the tragic becomes more pathetic, more intense, and more impressive, when preceded by a comic scene, as, for example the graveyard scene in *Hamlet* or the second balcony scene in *Hernani*.

The main principle underlying the mixture of the comic and tragic in the same piece is unquestionably that of relief. The strain of a continuous tone, of an intense passion, of a prolonged suspense must be relieved. There must be a reaction, a period of repose and refreshment, of relaxation. "The relaxing levities of a tragedy," as Lamb puts it, naturally afford relief to a dark and gloomy picture or to the intense feelings of the mind engrossed by the severity of tragic pity and fear. Often the introduction of a comic touch or scene will make the tragic only the more pathetic; often the relief of a comic scene conduces to emphasis and intensity. The artful prattle of the fool in *Lear* or of the nurse in *Romeo and Juliet*, the clever repartees of Don Carlos in *Hernani*, or the comic utterances and situations of Don César in *Ruy Blas* intensify the pathos, afford variety, or relax the tension of the feelings. Thus after the thoughts and emotions of the spectator have been strained to an intense degree, a change of tone brings rest, relaxation, and exhilaration.

In the ancient classical drama the comic and the tragic were, as a rule, not allowed to mingle in the same play. The unity of tone was particularly observed by Aeschylus and Sophocles, though occasionally these dramatists were led to relax the intensity of their tragedies by the introduction of a lighter tone. While the prevailing tone of the more Romantic Euripides is tragic, yet there are to be found now and then in his dramas, notably in the *Alcestis*, comic touches and humorous scenes. More striking still is the satyric play with which the performance of the Greek tetralogies was

brought to a close. After the representation of three successive tragedies on the same day there was felt a need of a relaxation of the mind, and the relief from the tragic strain was supplied by the comic parody performed by the chorus of satyrs with their grotesque appearance and boisterous conduct.

More emphatically than the ancient has the modern drama employed the principle of mixing the comic and the tragic in the same play. The propriety of combining the serious and the gay was never doubted by Shakespeare, who practiced such a fusion in all his plays. While Milton scorned such a fusion and the eighteenth century English dramatists conceded the impropriety of mingling the comic and the tragic, the custom of Shakespeare was eventually established in England. While Racine, in France, did not tolerate the mingling of the tones, Corneille, more true to life, skilfully blended the two elements, and Voltaire admitted the alternation of laughable and pathetic scenes. In Germany Lessing reluctantly admitted the desirability and propriety of the mixture of light and serious elements in the same composition, a practice eagerly and constantly employed by the Romantic Schiller, and occasionally by Goethe. The Spanish Lope de Vega, who seemed inclined, at first, to sympathize with the Classic rule of rigidly separating comedy and tragedy, was constrained to admit that such an "abnormity of mingling Seneca with Terence" pleased the people, and was in conformity with nature herself. Certainly wisdom is justified of her ways.

A great battle was also waged by the Romantics and Classics around the unities, especially around the minor or Italian unities of time and place. The narrowest of the classic critics understood the greatest of these unities, the Aristotelian unity of action, to mean that the play should have a single event and a single hero. The action should be simple and single, the unity of impression should be observed, and the hero should be subjected to one peril only.

Hugo accepted the unity of action, admitting that it is a requirement inherent in the nature of the drama, as of any fine art, but at the same time putting his own construction upon what constitutes unity of action. In his *Préface* to *Cromwell* he says that the

unity of the *ensemble* by no means rejects the secondary action upon which the principle action is to be supported. The doctrine of the Romanticists is that subordinate plots may be introduced, so long as they are made subservient to the main plot and contribute to its dénouement. The various incidents must be made to cluster about one central idea and must be pervaded by one dominating purpose. The situations may be complicated so that the complex man, with his many passions and emotions, may be presented to us as he is in life. The unity of action has then become the broader unity of interest, the unity of the whole, or the unity of variety as in nature and life. It has become rather the unity of actions or a harmony of actions, in which the multiform actions and even episodes may be fused into one harmonious aesthetic, organic whole.

The classical unity of time requires that the events occurring in a play should not extend over twenty-four hours, the period of a natural day. According to some authorities the time of action should be confined within the limit of the artificial day of twelve hours, and others still would allow only the three hours necessary for the actual presentation of the drama.

The first important, though mild, protest against the rigidity of the rule of the unity of time came from Corneille, who pleaded for the extension of time to thirty hours, if required by the subject. It remained for Hugo, however, to proclaim openly the absurdity of the unity of time. Following in the footsteps of Lope de Vega, Shakespeare, and Schiller, he advocated the theory that the unity of time led to ridiculous improbabilities and impossibilities, and that every action has its own duration.

According to the rule of the unity of place the different events of the drama should be limited to one place, usually to one room. The unity of place is a consequent of the unity of time. In the early French drama the scene could be changed at will, but the Classical French dramatists rigidly enforced the law concerning the unity of place, though both the minor unities were largely idealized, no definite place or time being assigned to the action.

As in the case of the unity of time, Corneille would allow some latitude in the application of the law of the unity of place. He

would extend the place from one room to the whole palace, and, if necessary, to the whole town and even to the suburbs. The Romanticists, with Hugo as their leader, demonstrated the absurdities and improbabilities arising from the observance of such a narrow rule. As a consequence of such a limitation of space, which requires that the greater part of the action should take place behind the scenes, Hugo declared that "we have upon the stage only the elbows of the action, while the hands are elsewhere. Instead of scenes we have narratives, instead of pictures, descriptions."

VERSIFICATION

The Classical Alexandrine, the regulation metre of Classical French tragedy, and so named perhaps because of the popularity of an old XIIc French decasyllabic epic poem *Le Roman d'Alexandre*, is rigidly binary, consisting of two equal parts called hemistichs. The stiff and rigid rules governing the heroic couplets were initiated by Malherbe and were completely formulated by Boileau, the draconic "legislator of Parnassus." According to these rules the Alexandrine line should contain twelve or thirteen syllables, with a fixed medial pause, or cesura, after the sixth syllable, and a fixed final pause at the end of the line. The final pause at the end of the line should rime with that of the first line. The couplets, moreover, should end alternately in masculine and feminine rimes. Only occasional variations from these rules were permitted, ternary pauses, and *enjambement*, or the overflow of the sense from one line into the next, being proscribed except in rare instances for which strict rules were provided. These inflexible rules, it is hardly necessary to state, naturally and inevitably conduce to monotony and artificiality, and perhaps even "clipped the wings of genius." Still, it must not be forgotten that these rigid rules were well adapted to Classical tragedy, and that absolutism in literature was a necessary consequent of absolutism in politics. The stately, dignified Alexandrine, with its sonorous and impressive regularity of cadence, harmonized completely with the graceful and coldly proud conduct of the courtiers of "*le grand monarque*."

Just as there was an inevitable reaction against the absolutism of the French monarchy, so there followed naturally a revolt against the arbitrary rules of Classical literature. While the rumblings of the approaching literary storm were at first but faintly heard, the signs of the tempest soon became distinctly perceptible. All through the eighteenth century there were manifest evidences of discontent with the old order of things, and of mild protest against the narrow limits by which literature, and particularly the drama, was circumscribed. Even Voltaire became restive under the Classical fetters. His experience in England, his superficial acquaintance with the dramas of Shakespeare, and his natural proclivity to rebel against anything that savored of traditionalism, led him to desire, to suggest, and finally to introduce certain innovations in the drama. After Voltaire came André Chénier, the real founder of Romantic verse, who paved the way for the innovations of Hugo. The Alexandrine in the hands of Chénier showed a grace, a richness, and a variety never before observed in French poetry. He introduced the free use of the mobile cesura and of *enjambement*. By his modifications both of the form and of the spirit of the Alexandrine he inaugurated the poetical revolution in France.

While the daring Chénier had assailed with courage and discretion the draconic laws of Boileau, the reform accomplished was only tentative or partial. It remained for Hugo to achieve the liberation of French rhythm, to bring to perfection the rhythmical innovations introduced by his predecessors or initiated by himself and his associates, and to complete the revolution inaugurated by Chénier.

The revolutionary mantle fell on worthy shoulders. Young Hugo was a master of the mysteries of verse, and was moreover a born leader. He boldly rejected the rigid and monotonous Classical couplets, employed the double cesura to form the ternary line, and made the verse free, easy, graceful, fresh, vigorous, ample, rich and varied. By a free use of the mobile cesura and of *enjambement*, he broke up the monotonous pendulum-like action of the Classical Alexandrine into unequal parts that could produce variety and melody. He insisted that the verse should be made

pliant enough to include a mixture of tones as comedy and tragedy, and even of forms as lyric, epic and dramatic. He pleaded also for the enfranchisement of the various pauses of the line and for the enrichment of the rime, "that slave-queen, the supreme grace of poetry." The young innovator contended for the alteration of the whole balance and rhythm of the individual line in order that there might be greater ease and freedom of the movement and completer expression of the emotions and passions of human nature. A new people, new circumstances, a richer vocabulary, more varied emotions, a quicker action, in short a new life, required a new and more flexible verse.

One of the most fundamental metrical reforms of Hugo is the mobility of the cesura. Germs of the evolution of the free cesura existed, as nearly all of the so-called innovations of Hugo, in the French Classical writers. Even Racine, the prince and type of the Classical dramatists, occasionally made use of the ternary division of the Alexandrine. Later, as has been remarked, Chénier carried the innovation still further, and Hugo completely enfranchised the cesura and firmly established the ternary Alexandrine. Though all of these innovators introduced a third pause in the line, yet none of them did away with a tonic accent after the sixth syllable which was, at the same time, required to end the word. The result was, then, not the suppression of the Classical cesura but its weakening, and the immediate effect produced by this weakening and the introduction of a second interior pause in the line, was to add freedom, variety and melody to the verse, and to make the rhythm conform to the sense.

The next innovation to be considered is that of the introduction of *enjambement*, or the overflow of the sense from one line into the next. The history of the weakening of the final pause is practically the same as that of the medial pause. As the free cesura causes overflow in the hemistichs so the weakened final pause causes overflow in the lines, and as the Romantic line preserves the fixed tonic at the sixth syllable so the final pause is necessarily a fixed tonic. To compensate in a measure for the loss of force occasioned by the weakening of the final pause, Hugo emphasized the importance of rime. He strengthened the final pause by a

careful selection of rimes and by the lavish use of rich and overrich rimes, the increased sonority of which made up in a large measure for the weakening effect of the overflow. In this way very little if any of the total force of the classical Alexandrine has been lost, and much has been gained in richness and variety.

LANGUAGE

The language of the Classical school of the seventeenth century was naturally adapted to its social environment. It was general and abstract, elegant and refined. It possessed a cold formality and sought correctness, simplicity, and regularity. It was governed by reason and good sense, its rules and expressions being influenced by the Cartesian rationalism which pervaded all the works and ideas of contemporary society. Instead of simple words the Classical poets made use of conventional and vague periphrases and rhetorical locutions. They were shocked by the *mot propre* and their sensibility was offended by precise and picturesque details. Their language lacked color and was descriptive rather than pictorial, plastic rather than picturesque. It was pompous, unnatural, monotonous, harmonious, artificial, idealistic. This language, so careful to observe order and propriety, and to obey invariable laws to the exclusion of all complexity and spontaneity, drew largely from the ancient Classical poets. It made free use of Classical mythology, and sought fine expressions from Homer, Aesop, Virgil, and Seneca. At the same time the language and the literature of the Middle Ages were despised, national subjects avoided, and all details of local color disdained. Everything became general and distant. Imitation rather than originality was sought, the *ego* was suppressed, and trivial details of domestic life proscribed. The poet was allowed to employ language that would move the heart so long as it was done gently and in moderation; he might even charm the imagination, but he must by no means excite it unduly.

In the early part of the nineteenth century a revolution was accomplished in the language. The social conditions had changed, a new public had been found, and a reformation in the language was needed. Hugo became the leader of this reform. In order to

express the new ideas that were constantly coming in from the study of the national past, from the study of modern foreign literatures, and from the new political and social environment, Hugo and his followers sought new words and revived old ones. They introduced archaisms, neologisms, exotic terms, dialect words, and even slang. They encouraged, too, the use of epithets, metaphors, familiar and trivial expressions, and technical terms. As a substitute for the cold, plastic words and conventional periphrases of the Classicists, they admitted words that were picturesque and glowing with color. When the reformers had simple things to say, they said them in a simple and natural manner. The practical result of this linguistic reform is that a new people are allowed to use a new vocabulary in order to express new ideas.

One of the most important linguistic reforms accomplished by the Romanticists was the substitution of the *mot propre* for the conventional periphrases of the Classicists. Instead of using simple and direct words the Classicists described objects by an elaborate periphrasis. Tragedy, in particular, proscribed precise and familiar terms and adopted the elegant but artificial periphrasis of the *style noble*. One was not permitted to name things, but was required to hint at them indirectly. A "bell" was called "sounding brass," the "sea" was described as the "liquid element," and the "rooster" was spoken of as "that domestic bird whose song announces the day." The Classicists were shocked when Hugo made a courtier answer King Carlos' question "*est-il minuit?*" by the simple words "*minuit bientôt.*" According to the adherents of the *style noble* he should have said something like this;

—"*L' heure*
Atteindra bientôt sa dernière demeure."

Racine's description of "*chiens*" in his *Athalie* was tolerated only as a poetical license occasionally granted to a man of marked genius. Against all this "stiff, stilted and unnatural decorum which forbade the use of the simple word for the simple thing" Hugo incessantly, uncompromisingly, and successfully waged war. He refused to veil his meaning by the use of vague periphrases, and boldly called "a spade a spade."

As a result of this Classical preciosity and conventionality the

French vocabulary became extremely impoverished. The fondness for paraphrases, the tendency to select, prune, and purify the language, the refusal to introduce new words from any source, soon reduced the vocabulary to general and colorless words. Hugo declared that a revolution in the vocabulary was necessary, that "words, like men, must be proclaimed free and equal." Accordingly he set about emancipating, expanding, and revolutionizing the vocabulary. He wrote:

"*Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes.*

* * *

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

* * *

Je fis une tempête au fond de l'encrier."

The new legislator of Parnassus insisted that a more extended vocabulary was needed, and he at once enlarged and transformed the vocabulary by introducing new and strange words and by reviving old and discarded forms. The very terms that had been excluded by the *style noble* were the real, living words needed to express new and vital ideas. The school of Victor Hugo, then, enlarged and enriched the French vocabulary by the introduction of simple, direct, homely, familiar, concrete, picturesque, precise and technical words, as well as by the employment of archaisms, neologisms, exotics, epithets, metaphors, and antitheses. In short, the Romantics proscribed circumlocution and prescribed the *mot propre*. It was not so much, then, innovation that was needed as renovation and restoration.

THE FIRST PERFORMANCE OF HERNANI.

The Drama of *Hernani* was begun by Victor Hugo Aug. 29, 1829, and finished Sept. 25 of the same year. In October the play was accepted by the Théâtre Français, and preparations for its production were at once begun. Hugo himself was present at the rehearsals, where foreshadowings of the great literary storm were discernible. The actors were either indifferent or hostile. Mlle. Mars, in particular, showed her hostility, and openly criticized many lines, notably l. 1028,

Vous êtes mon lion superbe et généreux

which she suggested should read,

Vous êtes mon seigneur superbe et généreux.

To this suggestion Hugo replied that he would rather be hissed for a good verse than applauded for a poor one. Finally, when the author threatened to give her rôle to another actress, she was forced to yield.

The first performance of *Hernani* took place on the evening of Feb. 25, 1830, a "date of liberation and transfiguration for the tragic stage of France." It was a national event, and the most important *première* since the first representation of Corneille's *Le Cid*, in 1636. The great "Battle of Hernani," which was to free the French drama from the shackles of Classicism, was on in earnest. Both the friends and enemies of Romanticism as championed by Victor Hugo were well represented in the audience. Instead of employing the regular *claqueurs*, or salaried applauders, Hugo invited the young artists of Paris to help sustain the piece. To these, who were to be admitted to the pit and the second gallery, he distributed special tickets — little square slips of red paper, upon which Hugo himself had written in black ink the significant Spanish word, *hierro*, iron. These young and enthusiastic supporters of "liberalism in art" were granted permission to enter the theatre several hours before the curtain was to rise for the performance of the play, but long before the appointed hour these young Romanticists, long-haired "*brigands de la pensée*," appeared dressed in all sorts of unfashionable and incongruous outfits. Conspicuous among them was Théophile Gautier, in scarlet waistcoat and green trousers. Once inside, they passed the long hours of weary waiting in eating, singing songs, and discussing the drama about to be performed.

At last came the time for the Classicists and the neutrals to enter. They came in proper evening dress, and were shocked at the uncouth appearance of the young Romanticists. The contrast was striking and Hugoesque. The grotesque and the sublime were really mingled; Greek and Barbarian were face to face. The old and young had met in mortal combat. Absolutism and liberalism had clashed. The staid and dignified adherents of law and order

were confronted by those wild and reckless dissenters. The signs of a tumult were beginning to appear, when the curtain arose.

At the opening of the play the fight began, and continued to the end. Every infraction of the rules was hissed by the Classicists and applauded by the Romanticists, and at the most flagrant violations of the Classical rules the uproar was violent and deafening. However, as the play progressed and the beauties became more manifest, the opposition weakened. Some of the most poetical and striking scenes were applauded even by the Classicists, the long monologue of Don Carlos, applauded at almost every line, clinching the first triumph of Romanticism in France.

THE PLOT OF HERNANI.

The plot of Hernani, as most of the plots of Hugo and the other Romanticists, is complex and complicated. With Hugo, as with Aristotle and Poe, plot is supreme, and this predominance of the interest of plot is characteristic of Romanticism, which is concerned with the federation or harmony of stories, the "amalgamation of drama and romance." Hugo's success in *Hernani* (and *Ruy Blas*) is assured because he has blended great poetry with perfection of plot. In conception the plot is not poetical, but mechanical and melodramatic, yet it is clothed in splendid poetry and executed with largeness of design and depth of purpose. The incidents of the plot are closely serried, skilfully combined, and exhibit ingenious workmanship, upon which a minute diligence has been bestowed. The curiosity is excited, variety is secured, and the interest of the spectator is retained by means of sudden obstacles, unexpected developments, striking contrasts, rapid changes of fortune, picturesque situations, beautiful poetry, and an inevitable fatal conclusion more or less clearly foreshadowed from the first. Withal, it cannot be denied that the characters are conditioned by the plot, which is therefore tinged with a measure of labored artificiality.

Hernani contains a primary and a secondary plot. The primary plot is composed of a main action and several subactions which are subordinate and subservient to the main action. These various

actions, each of which has a separate unity, are elaborately interwoven into one harmonious unity of interest or impression. The structure of the drama is therefore organic, all the materials of the play being brought together in a unity of design, all the threads of the story being gathered together in one symmetrical pattern. Thus the separate actions and the successive incidents and situations are so arranged and harmonized as to secure the coherence of the plot.

The plot of *Hernani* is then complex, dealing with the various passions of the hero — hatred, jealousy, revenge, honor, love, and the greatest of these is love, which constitutes the main action of the drama. The bandit's hatred disappears when Carlos restores to him Doña Sol, and with his hatred disappears his desire for revenge; his jealousy is hardly serious; honor appears only in the catastrophe, being a part of the resolving force; but love permeates the whole story from the antecedent action through his various ups and downs even beyond his death.

The main action represents a continuous struggle of the hero between love and some other passion. Until the very last love dominates the other motives. The exciting force of the love action is the resolution of the lovers to meet at night in order to fly from the old duke, the principal opposing force. A little later Hernani is engaged in a struggle with another opposing force in the person of king Carlos, against whom the bandit has two causes of hatred, namely, the murder of his father by the father of the king, and the fact that Carlos is his rival in love. In this conflict between love on the one hand and hatred and revenge on the other, love makes the "hitherto uncertain balance fall on the side of hate." Thus the love action, which stimulates the hero to pursue the king, serves as a cause or an occasion for the revenge action, the accomplishment of which would promote the love action by removing a formidable, powerful, and unscrupulous rival. Again, in the great scene of the main dramatic climax revenge apparently wins over love. To assist the old duke to recover Doña Sol, who has been carried off as a hostage by the king, Hernani swears the fatal oath to take his own life at the blast of the trumpet which he has just surrendered to Gomez. For the sake of love the hero performs a

rash deed from the tragic consequences of which he will not be able to escape. Still, when there is the slightest prospect of obtaining Doña Sol for himself, his hatred or his craving for revenge is immediately softened and he relents in his furious pursuit of the king. In the pardon scene when Carlos has restored to the exile his name, estate, and sweetheart, his hatred suddenly vanishes, and, but for his one rash act, all would end happily. One more struggle yet remains, and that is the conflict between love and honor, in which the latter triumphantly wins, though the hero loses his life. The noble Castilian's word of honor is held so sacred and inviolable that even love must be sacrificed to its demands. The completion of the main action is finally accomplished by the hero's resolution to bear the consequences of his unfortunate error with heroic magnanimity.

Closely connected with the main action are the subactions, which, while they have interests of their own, yet prolong and promote the main design, to which they are made subservient. These subordinate actions, though immediately bearing on the main one as to whether or not Hernani will eventually gain the hand of Doña Sol, assist in complicating the action. The several different stories, with one exception, are kept going side by side until they finally emerge in a common catastrophe in which the exquisite symmetry of the whole is trimphantly revealed. It must be said, however, that the excessive complication of Hugo's plots, which are distinguished by their complexity, often produces the melodramatic effects of surprise, improbability, the extraordinary, and even obscurity.

The most conspicuous of the subactions connected with the hero in *Hernani* is the revenge action of the young exiled lord. At several different points in the course of the drama it vies in interest with the main action of love. The exciting moment of this revenge action is the most prominent of all the exciting moments of the drama, coming in the last scene of the first act, in which the hero, after hesitating between love and hate, decides that he will revenge his father on Carlos, whom he will pursue day and night. It looms up again in the climax, where Hernani proposes to assist Gomez in wreaking revenge upon the king who

has carried off Doña Sol as a hostage. Later in the pardon scene Hernani's desire for revenge passes away, and in the catastrophe he recognizes the hand of retribution laying hold of him because he has forgotten to avenge his father.

Another important subaction is the ambition of king Carlos to be emperor of the Holy Roman Empire. The various stages of this action, which supplies the element of comic relief and employs the mode of epic story, are clearly marked off in the progress of the action. The king first makes known his ambition to Gomez, reveals his method of procedure, goes to the tomb of Charlemagne to await the result of the election, lays bare before us, in a soliloquy on the responsibilities of an emperor, his inner struggle in which his better self triumphs, learns of his election which he accepts seriously, and puts immediately into practice his resolution to begin his reform by pardoning the outlaws including his rival Hernani.

The old duke Gomez is the leading figure in more than one subaction. In the first place he is seriously in love with the heroine, to whom he is betrothed. The different stages of his love action are intensely interesting. Preparations are even made for his marriage to his niece, and the actual consummation of the marriage all but succeeds. More tragic than the duke's love action is his revenge action, which serves as the main resolving force of the tragic catastrophe. His inflexible purpose to wreak dire revenge on his rival in love drives both Hernani and Doña Sol to suicide, the former in order to keep his word of honor and the latter to escape from her uncle and to fly with her lover to another and better world.

The secondary plot, carried on by the courtiers, who are not involved in the complication of the primary plot, serves mainly as an element of relief. In this dependent comic underplot, a characteristic of the Romantic drama, interest is directed to the servants who profit by the distractions of the king. Their little plot is to gather up the crumbs of honor that may perchance fall from their master's lips. Their actions do not divert the attention of the spectators from the main characters nor do they destroy the unity of the action, but rather assist in illuminating or intensifying

the action of the primary plot. In addition to the purpose of affording relief to the primary plot there are other functions performed by the dependent characters. The duenna Doña Josefa, for example, assists the plot in the capacity of a protatic character, and the courtiers illuminate the action by narrating the antecedent action or action off the stage, after the manner of a confidant or a messenger.

Other phases of plot interest are the antecedent action, the enveloping action, and the subsequent action. Though the greater part of the antecedent action should be narrated in the first act, yet occasional facts are given here and there throughout the drama. In the first scene we are informed of the fact that Doña Sol is betrothed to the old duke, and that Hernani has been accustomed to visit Doña Sol every evening under the very nose of the old lover, who is absent on this particular evening. In the next scene we learn that Hernani's father was put to death on the scaffold by the father of Carlos, that the bandit while still a child swore an oath that he would avenge the death of his father on the young king, and that the hatred and hostility which their fathers displayed against each other for thirty years, was now being continued by the sons. From time to time numerous details of Hernani's past life are vividly narrated, and the early history of the other characters is frequently alluded to in the play.

In the same way the enveloping action, which is composed of several threads, is gradually unfolded to the minds of the spectators. One element of the enveloping action is the struggle, of long standing, between the government and the bandits. The king has given definite instructions to the duke of Arcos to exterminate the band of outlaws. When Carlos tells Gomez of his going to Aix-la-Chapelle to look after his interests as a candidate for the imperial crown, the anxious old lord asks if the king will not first capture and destroy the numerous bands of outlaws that infest the neighboring mountains. The enveloping action is further concerned with a more universal phase of history — the ambition of the king of Spain to be emperor of the Holy Roman Empire.

Still another action, which might be called subsequent action, appeals to the imagination of the spectator. When Carlos retires

from the stage, transformed in character and crowned as emperor, we can readily imagine a glorious reign to follow, and we can as readily picture to ourselves the sufferings and the remorse of the damned Gomez as well as the happy union of the pair of youthful lovers who will pass their eternal honeymoon in the realms of glory. Thus the action of the drama is connected with the antecedent action and the subsequent action, all of which are artistically blended in the enveloping action, which is composed of national history, universal history and eternal history.

THE CHARACTERS

Hernani, the hero, is not an abstraction, a mere type; he is a concrete individual, possessed of various conflicting passions and emotions and actuated by a complexity of motives. We have definite information about his past life and his present occupations and surroundings. When a child he took an oath to avenge his father, who had been put to death by the father of Don Carlos. When he grows up to be a man he is put under the ban by the king, with whom he is at war. The young exile feels that it is his imperative duty to avenge his father, and to accomplish his purpose he assumes the disguise of a bandit just as Hamlet assumes the disguise of madness.

Possessed then of various passions and partly a victim of circumstances over which he had no control, Hernani naturally comes into conflict with necessity or fate, his own will, and the will of others. As a result of this dramatic conflict, we see him prompted by motives necessarily contradictory, and exhibiting many apparently inconsistent phases of his real and assumed character. In his double role of bandit and lord he undergoes a conflict between love and duty, is pursued by a profound sorrow, is melancholy, pessimistic, purposeless, vacillating, sarcastic, distrustful, jealous, hateful, revengeful, impulsive, magnanimous, chivalrous, possessed of a high sense of honor, heroic, lover-like, sentimental, poetic, fatal, a man of night, a wanderer on the face of the earth, "*une force qui va.*" In a word, Hernani is a romantic hero, incarnating, by his double title of lord and bandit, the emotions, the passions,

the aspirations, the contradictions, the doubts, and the revolts of the modern complex man.

One of Hernani's most striking characteristics is his melancholy. It is not the humorous melancholy of Jacques, nor the misanthropic melancholy of Alceste or Timon of Athens, but it is rather the pessimistic melancholy of Hamlet. It is of the Byronic type, and recalls the Corsair, the Giaour, and the "pilgrim of nature." He is a direct descendant also of Werther and René. He is at times gloomy and moody, and his misfortune becomes to him night, into which he plunges. His pensive melancholy is brought about both by his own mishaps and those of others. His will is thwarted by forces outside himself, and he cannot shake off the fatality which pursues him day and night. His sorrow becomes profound and a black grief is spread over his life. The melancholy bandit recognizes the "fatal finger on the wall," and has an intuition of his fatal destiny which "rails at him." Out of this fatalism grows his morbid melancholy, which leads to doubt, distrust, irresolution, and weakness. As soon, however, as he is pardoned and his ducal name, his ancestral castle, and his sweetheart are restored to him, his gloomy melancholy disappears, and he is correspondingly happy and hopeful, but when later he hears the fatal blast of his horn in the hands of the inexorable old duke, he realizes that he is not yet done with the fatal name of Hernani, and plunges again into darkness, melancholy, and despair.

Hernani is not only melancholy, but, like all somber characters, he is distrustful and jealous. He is jealous of the kisses of the old duke, to whom Doña Sol is betrothed. His distrust is exhibited in the pilgrim scene and again in the scene at the tomb of Charlemagne. Hernani's jealousy, however, is of the Romantic type. It is not founded on any real proof or even on any serious suspicion of treachery, but is caused by his sick and troubled soul. It is not pernicious like Othello's or Gomez's; on the contrary, the fatal bandit fears lest he might involuntarily do his lover harm.

Stronger than Hernani's jealousy are his hatred and desire for revenge. For years he has nursed his hatred, caused first by the murder of his father by the father of Carlos, and again by the fact that the king is his rival for the hand of Doña Sol. To keep

his childhood's oath Hernani has followed Don Carlos day and night for the purpose of wreaking his revenge. Early in the action he hesitated between love and hate, but finally decided in favor of hate and therefore vengeance. It is his desire for revenge that causes him to take the fatal oath in the climax.

Hernani is possessed not only of evil passions but also of positive virtues. Among these positive virtues, which help to form the artistic complexity of Hernani's character, are his chivalry, consideration, and magnanimity. With the chivalry of a Spanish lord he assists Carlos to escape from the castle. Time and again our hero shows himself magnanimous towards Doña Sol, whom he would not expose to the rude life of the outlaws or to the scaffold. He considers it a crime to snatch the flower from the precipice as he falls into the abyss. In the pilgrim scene and again in the last balcony scene, he treats her with great delicacy and consideration.

Hernani is Cornelian in his heroic love and high sense of honor. In the wooing scenes he is ardent, tender, sentimental, religious. For him love is something sacred, ideal, transcendental, a foretaste and foreshadowing of a spiritual union in another world beyond the skies. In his melancholy moods his love is the concrete, real love of the Romanticists, and not the abstract love or the mere effect of love represented by the Classical writers.

Still more sacred and heroic than his love is Hernani's delicate sense of honor. Like the true Spanish lord in the times of chivalry he is avid of honor. Hernani's chivalrous fidelity to the oath calls up the past, and is in that respect genuinely Romantic. In spite of Doña Sol's entreaties to break his oath, which she does not consider so binding as his pledge of love, he is inexorable, for he feels compelled to keep his oath in order to preserve his honor. He declares he will not go with treason on his brow. Like Antigone of old he obeys what he deems a higher law and succumbs to a lower.

Hernani's most striking characteristic, however, and the one most frequently misunderstood by the Classical critics, is his poetical temperament, due partly to his life in the mountains in direct contact with nature. While the representation of such a temperament may be called lyricism and not drama, it is at the same time truly Romantic. The tourist in Scotland, the traveler on the con-

tinent, and the exiled noble in the mountains of Europe, all have a feeling for nature hitherto unknown to poetry. The voice of the "pilgrim of nature" is heard in the land. Hernani's love for nature is therefore natural and truly representative of the contemporary man of culture. Like other Romantic heroes, then, Hernani expresses himself in lyrical language. Not only does he reveal his natural life and passions, but he also depicts nature and external objects. His lyrical passages are filled with real beauties and lofty sentiments, possessing a certain charm of freshness and immortal youth, and impregnated with the local color of the times.

Don Ruy Gomez is another complex individual man, having contradictory qualities. Though old and rich, he would give all he has for youth. Though his body is withered and head bowed, his soul is young. The old duke lives in a patriarchal state far from the court, and is proud of his old ancestral name of Silva, on which there is no stain. He prides himself on his loyalty, his honor, and his hospitality. At times his character appears more lyric and epic than dramatic, and recalls the manners and virtues of the Cornelian heroes.

The old duke is in love with Doña Sol, his niece, who does not return his love. The melancholy love of the rejected old duke is touching. His love is not ludicrous; it is a weakness. He maintains that his love is not changeable like that of frivolous young men. His love is not like some fragile toy; it is sincere, deep, sure, paternal, friendly, solid as the oak of his ducal chair. With lyric fervor he declares to Doña Sol that he loves her as one loves the aurora, or the flowers, or the skies.

Don Ruy Gomez is also jealous. At first his jealousy is the touching jealousy of the discarded old lover, but when he learns that the king is his rival in love, his jealousy turns to hate and a desire for revenge. He pursues the king until Carlos surrenders Doña Sol to Hernani, and then Gomez relentlessly pursues the bandit until Hernani is dead. As with Shylock money was nothing in comparison with revenge, so with the old duke the desire for vengeance is stronger than his sense of honor.

Were the old duke not hedged about by certain redeeming qualities, his intense, passionate hatred and his Promethean inexorable-

ness would make him a monster, a caricature. Gomez is not only jealous and revengeful, he is also courteous, loyal, given to hospitality, and possessed of a high sense of honor. The courtesy of the proud and dignified duke is seen when he recognizes that the king is one of the two young men he finds in the room of Doña Sol. In the portrait scene he declares that the family of Silva has always been loyal. To him the rites of hospitality are sacred and inviolable, and he declares that he would protect his guest even against the king. He entertains the king and welcomes the pilgrim as his guest. Though the pilgrim-bandit has betrayed his host by making love to Doña Sol, yet Gomez proves the sincerity of his former declaration in regard to the protection of his guest by heroically offering to surrender his own head rather than that of his ungrateful guest. A little later his sense of honor is severely tested by the king's threat to carry off Doña Sol as a hostage. In melodramatic fashion his Castilian honor wins when he declares to the king, "Take her and leave me honor." Finally, however, in the catastrophe honor yields to revenge. Like Shylock, he holds his victim to his bond, and falls.

While Hernani and Gomez are truly tragic characters, the former meeting his tragic fate on account of an error of judgment, and the latter through a crime, the young king Don Carlos is portrayed as a comic character, passing from good to better. The story of his dramatic life may be represented as an inclined plane, ending in complete security. His life, too, presents an antithesis — the profligate young king who becomes the merciful mature emperor. He is also an individual with a definite history, experience, and character. As king he is licentious, involved in various intrigues, surrounded by courtiers who profit by his distractions, and is engaged in a struggle with the bandits. He possesses a vein of sardonic humor, indulges in swift repartees, carries on his intrigues in disguise, pursues Hernani himself, and tries to carry off Doña Sol by force. After his election as Emperor of the Holy Roman Empire, he accepts his new responsibilities seriously, changes his course of life, sacrifices love to duty, and magnanimously pardons Hernani.

Nearly all the comic element of the drama is furnished by Carlos and his courtiers. While his witty and sarcastic repartees, which

recall those of Euripides and Shakespeare, are usually clever, his jests with his crumb-seeking courtiers, and with the duenna Doña Josefa, and his tendency to become humorous in a striking situation, are more grotesque than comic.

The youthful king is further exhibited as a frivolous libertine, whose love is not really serious but is a distraction. We are allowed to catch glimpses of his storm-and-stress period, in which the young sensualist sows his wild oats. Later we are given an admirable picture of this young sensualist being transformed by a worthy ambition and by the contemplation of new and weighty responsibilities. We are permitted to see the development and revolution of his character. In the famous monologue of the fourth act Carlos is seen experiencing a great struggle between love and duty, in which the latter triumphantly wins. The transformation is not so much in the nature of a miraculous conversion as it is a natural transition, like that of Shakespeare's Henry V, from youth to manhood, from frivolity to seriousness. Urged by the weight of a great duty, impressed by the higher responsibilities thrust upon him, and influenced by the presence of the very spirit of his great predecessor, his soul is stirred to its profoundest depths, his better nature triumphs, he puts away childish things, and becomes a new man. While under the inspiration of this change, he gives the world a lesson in clemency, and pardons the bandits, generously restoring to the leader his sweetheart and his castle. Thus the mighty emperor begins to carve his splendid career by an act of mercy and justice which appeals to our imagination.

The character of Doña Sol, unlike that of the male characters of the drama, does not suggest a striking antithesis in its characteristics. On the contrary her character is consistent, she being possessed of but one strong passion — love. Her individuality is carefully portrayed, though we are not given a detailed description of her features from the standpoint of material beauty. Judging from the few natural touches that are given and from the effects of her beauty upon her three suitors, we do not feel that she lacks any of those physical qualities or personal charms that belong to a woman of unusual grace and beauty. Several references are made to the magnetic effect of her soft, piercing black eyes, which are

two mirrors, two rays, two torches. They shine like stars in the darkness. Like Juliet, "she doth teach the torches to burn bright, and her eye discourses." Her brow is peaceful and pure, her step is graceful, and her voice is celestial.

Like Juliet, with whom she has much in common, Doña Sol is an eminently practical woman. She asks Hernani not to blame her strange audacity in proposing to follow him to the mountain, for where he goes she will go. She plans the clandestine meeting and the flight. When confronted by Carlos, who is trying to drag her off, she snatches his dagger and threatens to kill him if he advances one step towards her. At the same time this practical turn of mind does not prevent her from being spiritual and poetical. She is inspired with lofty aspirations and has a longing desire for immortality. After the manner of the Romantic characters of the time she possesses a feeling for nature. In several scenes, notably in the last balcony scene, Doña Sol gives utterance to splendid lyrical passages which contain a touch of the nature and realism of contemporary life.

While the other important characters of the drama are possessed of several passions, the sole passion of Doña Sol is love, her most striking and beautiful characteristic. It is genuine Romantic love, based on instinct. It is love that hopeth all things and endureth all things. Though Hernani is distrustful, jealous, and scornful, yet her love is strong enough to endure it all. It disdains all social barriers and makes her prefer the disinherited exile and wandering bandit to the powerful lord or emperor. Love is her sole existence. "*Aimer, c'est vivre, c'est agir.*" She loved Hernani out of pity, out of admiration, "for the dangers he had passed," for the mystery of his destiny, because she cannot help loving him, and yet, unlike Chimène, she does not know why she loves; she does not know "where fancy is bred or in the heart or in the head." Without Hernani life would mean nothing to her, would be empty, hopeless. With him she entertains sweet longings for immortality. For them as for Romeo and Juliet, love is the arbiter of life and death. Together, full of love and hope, and sensible of a moral victory, they spread their wings to a new and brighter world. Thus Doña Sol dies a martyr to love.

BIBLIOGRAPHY

In the preparation of the Introduction and the Notes to this edition of *Hernani*, the following books have been helpful:

BUTCHER, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art.*

DRYDEN, JOHN, *An Essay of Dramatic Poesy.*

FLEMING, W. H., *Shakespearean Plots.*

FREYTAG, G., *Technique of the Drama* (MacEwan's Translation).

GAUTIER, Th., *Histoire du Romantisme.*

HAIGH, A. E., *The Tragic Drama of the Greeks.*

LOUNSBURY, T. R., *Shakespeare as a Dramatic Artist.*

MATTHEWS, BRANDER, *French Dramatists of the Nineteenth Century*

MOULTON, R. G., *The Moral System of Shakespeare.*

NEBOUT, P., *Le Drame Romantique.*

PELLISSIER, G., *Le Mouvement Littéraire au Dix-neuvième Siècle.*

In addition to the above works, much valuable assistance has necessarily been obtained from the various American, English, and German editions of *Hernani*, and I have, more or less consciously or unconsciously, been helped by the critical works of such well-known authors as Paul Albert, Beers, Brandes, Brunetière, Coleridge, Faguet, Bliss Perry, A. W. Schlegel, Thomas, and others.

HERNANI

PRÉFACE DE L'AUTEUR

L'AUTEUR de ce drame écrivait, il y a peu de semaines, à propos d'un poëte mort avant l'âge :

" . . . Dans ce moment de mêlée et de tourmente littéraire, qui faut-il plaindre, ceux qui meurent ou ceux qui combattent ? Sans doute, il est triste de voir un poëte de vingt ans qui s'en va, une lyre qui se brise, un avenir qui s'évanouit ; mais n'est-ce pas quelque chose aussi que le repos ? N'est-il pas permis à ceux autour desquels s'amassent incessamment calomnies, injures, haines, jalousies, sourdes menées, basses trahisons ; hommes loyaux auxquels on fait une guerre déloyale ; hommes dévoués qui ne voudraient enfin que doter le pays d'une liberté de plus, celle de l'art, celle de l'intelligence ; hommes laborieux qui poursuivent paisiblement leur œuvre de conscience, en proie d'un côté à de viles machinations de censure et de police, en butte de l'autre, trop souvent, à l'ingratitude des esprits mêmes pour lesquels ils travaillent ; ne leur est-il pas permis de retourner quelquefois la tête avec envie vers ceux qui sont tombés derrière eux et qui dorment dans le tombeau ? *Invideo*, disait Luther dans le cimetière de Worms, *invideo, quia quiescunt.*

" Qu'importe toutefois ? Jeunes gens, ayons bon courage ! Si rude qu'on nous veuille faire le présent, l'avenir sera beau. Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature. Cette vérité est déjà comprise à peu près de tous les bons esprits, et le nombre en est grand ; et bientôt, car l'œuvre est déjà bien avancée, le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doi-

vent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques ; voilà la double bannière qui rallie, à bien peu d'intelligences près (lesquelles s'éclaireront), toute la jeunesse si forte et si patiente d'aujourd'hui ; puis, avec la jeunesse et à sa tête, l'élite de la génération qui nous a précédés, tous ces sages vieillards qui, après le premier moment de défiance et d'examen, ont reconnu que ce que font leurs fils est une conséquence de ce qu'ils ont fait eux-mêmes et que la liberté littéraire est fille de la liberté politique. Ce principe est celui du siècle, et prévaudra. Les *ultras* de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature, chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera crouler tout ce qu'ils auront échafaudé. Et, en définitive, leurs efforts de réaction auront été utiles. En révolution, tout mouvement fait avancer. La vérité et la liberté ont cela d'excellent que tout ce qu'on fait pour elles et tout ce qu'on fait contre elles les sert également. Or, après tant de grandes choses que nos pères ont faites et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale ; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique ? A peuple nouveau, art nouveau. Tout en admirant la littérature de Louis XIV, si bien adaptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre et personnelle et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle, à qui Mirabeau a fait sa liberté et Napoléon sa puissance."[1]

Qu'on pardonne à l'auteur de ce drame de se citer ici lui-même ; ses paroles ont si peu le don de se graver dans les esprits, qu'il aurait souvent besoin de les rappeler. D'ailleurs, aujourd'hui, il n'est peut-être point hors de propos de remettre sous les yeux des lecteurs les deux pages qu'on vient de transcrire. Ce n'est pas que ce drame puisse en rien mériter le beau nom d'*art nouveau*, de *poésie nouvelle*, loin de là ; mais c'est que le principe de la liberté en littérature vient de faire un pas ; c'est qu'un progrès vient de s'accomplir, non dans l'art, ce drame est trop peu de chose, mais dans le public : c'est que, sous ce rapport du moins, une partie des pronostics hasardés plus haut viennent de se réaliser.

Il y avait péril, en effet, à changer ainsi brusquement d'auditoire,

[1] Lettre aux éditeurs des poésies de M. Dovalle.

à risquer sur le théâtre des tentatives confiées jusqu'ici seulement, au papier *qui souffre tout ;* le public des livres est bien différent du public des spectacles, et l'on pouvait craindre de voir le second repousser ce que le premier avait accepté. Il n'en a rien été. Le principe de la liberté littéraire, déjà compris par le monde qui lit et qui médite, n'a pas été moins complétement adopté par cette immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris. Cette voix haute et puissante du peuple, qui ressemble à celle de Dieu, veut désormais que la poésie ait la même devise que la politique : TOLÉRANCE ET LIBERTÉ.

Maintenant vienne le poëte ! il y a un public.

Et cette liberté, le public la veut telle qu'elle doit être, se conciliant avec l'ordre, dans l'état, avec l'art, dans la littérature. La liberté a une sagesse qui lui est propre, et sans laquelle elle n'est pas complète. Que les vieilles règles de d'Aubignac meurent avec les vieilles coutumes de Cujas, cela est bien : qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple, cela est mieux encore ; mais surtout qu'une raison intérieure se rencontre au fond de toutes ces nouveautés. Que le principe de liberté fasse son affaire, mais qu'il la fasse bien. Dans les lettres, comme dans la société, point d'étiquette, point d'anarchie : des lois. Ni talons rouges, ni bonnets rouges.

Voilà ce que veut le public, et il veut bien. Quant à nous, par déférence pour ce public qui a accueilli avec tant d'indulgence un essai qui en méritait si peu, nous lui donnons ce drame aujourd'hui tel qu'il a été représenté. Le jour viendra peut-être de le publier tel qu'il a été conçu par l'auteur, en indiquant et en discutant les modifications que la scène lui a fait subir. Ces détails de critique peuvent ne pas être sans intérêt ni sans enseignements, mais ils sembleraient minutieux aujourd'hui ; la liberté de l'art est admise, la question principale est résolue ; à quoi bon s'arrêter aux questions secondaires ? nous y reviendrons du reste quelque jour, et nous parlerons aussi, bien en détail, en la ruinant par les raisonnements et par les faits, de cette censure dramatique qui est le seul obstacle à la liberté du théâtre, maintenant qu'il n'y en a plus dans le public. Nous essayerons, à nos risques et périls, et par dévouement aux choses de l'art, de caractériser les mille abus de cette

petite inquisition de l'esprit, qui a, comme l'autre saint-office, ses juges secrets, ses bourreaux masqués, ses tortures, ses mutilations et sa peine de mort. Nous déchirerons, s'il se peut, ses langes de police dont il est honteux que le théâtre soit encore emmailloté au dix-neuvième siècle.

Aujourd'hui il ne doit y avoir place que pour la reconnaissance et les remerciements. C'est au public que l'auteur de ce drame adresse les siens, et du fond du cœur. Cette œuvre, non de talent, mais de conscience et de liberté, a été généreusement protégée contre bien des inimitiés par le public, parce que le public est toujours aussi, lui, consciencieux et libre. Grâces lui soient donc rendues, ainsi qu'à cette jeunesse puissante qui a porté aide et faveur à l'ouvrage d'un jeune homme sincère et indépendant comme elle! C'est pour elle surtout qu'il travaille, parce que ce serait une gloire, bien haute que l'applaudissement de cette élite de jeunes hommes, intelligente, logique, conséquente, vraiment libérale en littérature comme en politique, noble génération qui ne se refuse pas à ouvrir les deux yeux à la vérité et à recevoir la lumière des deux côtés.

Quant à son œuvre en elle-même, il n'en parlera pas. Il accepte les critiques qui en ont été faites, les plus sévères comme les plus bienveillantes, parce qu'on peut profiter à toutes. Il n'ose se flatter que tout le monde ait compris du premier coup ce drame, dont le *Romancero General* est la véritable clef. Il prierait volontiers les personnes que cet ouvrage a pu choquer de relire *le Cid*, *Don Sanche*, *Nicomède*, ou plutôt tout Corneille et tout Molière, ces grands et admirables poëtes. Cette lecture, si pourtant elles veulent bien faire d'abord la part de l'immense infériorité de l'auteur d'*Hernani*, les rendra peut-être moins sévères pour certaines choses qui ont pu les blesser dans la forme ou dans le fond de ce drame. En somme, le moment n'est peut-être pas encore venu de le juger. *Hernani* n'est jusqu'ici que la première pierre d'un édifice qui existe tout construit dans la tête de son auteur, mais dont l'ensemble peut seul donner quelque valeur à ce drame. Peut-être ne trouvera-t-on pas mauvaise un jour la fantaisie qui lui a pris de mettre, comme l'architecte de Bourges, une porte presque moresque à sa cathédrale gothique.

En attendant, ce qu'il a fait est bien peu de chose, il le sait. Puissent le temps et la force ne pas lui manquer pour achever son œuvre ! Elle ne vaudra qu'autant qu'elle sera terminée. Il n'est pas de ces poëtes privilégiés qui peuvent mourir ou s'interrompre avant d'avoir fini, sans péril pour leur mémoire ; il n'est pas de ceux qui restent grands, même sans avoir complété leur ouvrage, heureux hommes dont on peut dire ce que Virgile disait de Carthage ébauchée :

Pendent opera interrupta, minæque
Murorum ingentes !

9 MARS 1830.

PERSONNAGES

Hernani	Don Ricardo
Don Carlos	Don Garci Suarez
Don Ruy Gomez de Silva	Don Francisco
Doña Sol de Silva	Don Juan de Haro
Le Duc de Bavière	Don Gil Tellez Giron
Le Duc de Gotha	Premier Conjuré
Le Duc de Lutzelbourg	Un Montagnard
Don Sancho	Jaquez
Don Matias	Doña Josefa Duarte

Une Dame

Conjurés de la Ligue Sacro-Sainte, Allemands et Espagnols
Montagnards, Seigneurs, Soldats, Pages, Peuple, etc.

ESPAGNE. — 1519

ACTE PREMIER

LE ROI

SARAGOSSE

Une chambre à coucher. La nuit. Une lampe sur une table.

SCÈNE PREMIÈRE

DOÑA JOSEFA DUARTE, *vieille, en noir, avec le corps de sa jupe cousu de jais, à la mode d'Isabelle la Catholique;* DON CARLOS.

DOÑA JOSEFA, *seule.*

Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui?

ACT I

SCENE I. The first scene strikes the keynote to the whole drama, and characterizes the environment. It creates an atmosphere of mystery and melodrama. The melodramatic element is revealed by the scenery, the costumes, and the grotesque. Masked doors, hiding places, disguises, splendid robes, antitheses, versification, and a comic situation emphasize the predominant spirit of the drama, and assist in characterizing the time and place of the action. The peculiar mood of the piece is further indicated by the time which is night, and by the knocking at the door and by the racket in the closet.

Isabelle la Catholique. By the marriage of Queen Isabella of Castile to King Ferdinand of Aragon in 1469, Spain became a united kingdom. Queen Isabella is known in history as the friend and patroness of Columbus.

Un nouveau coup.

C'est bien à l'escalier

Dérobé.

Un quatrième coup.

Vite, ouvrons.

Elle ouvre la petite porte masquée. Entre don Carlos, le manteau sur le nez et le chapeau sur les yeux.

Bonjour, beau cavalier.

Elle l'introduit. Il écarte son manteau et laisse voir un riche costume de velours et de soie, à la mode castillane de 1519. Elle le regarde sous le nez et recule étonnée.

Quoi, seigneur Hernani, ce n'est pas vous! — Main-
Au feu! [forte!

DON CARLOS, *lui saisissant le bras.*

Deux mots de plus, duègne, vous êtes morte!

Il la regarde fixement. Elle se tait, effrayée.

Suis-je chez doña Sol? fiancée au vieux duc

1 Note the *enjambement* in **escalier dérobé.**

The melodramatic devices of secret stairways, masked doors, secret springs, hiding places, and the like, probably owe their origin to the Spanish dramatists. Such devices are mediaeval, and were used before Hugo by such foreign Romanticists as Schiller and Walter Scott, as well as by the French melodramatists. — **le manteau.** Supply *with* before *le*, and *drawn* after *manteau*. This absolute construction is supported by several examples in the play.

3 **Main-forte.** Supply *prêtez*.

4 **Au feu.** Supply *courez*. — **duègne.** The duenna was an elderly lady, or widow, who served as a kind of maid of all work.

5 The relations of the hero and heroine are narrated by Don Carlos, who inquires if he is in the room of Doña Sol, the betrothed of the old and jealous duke, her uncle, and who tells us that she adores the youthful and beardless knight who visits her every evening. This piece of information also makes known to the spectators some of the physical traits of the principal characters, acquaints them with certain details of the antecedent action, introduces the hero by an allusion to him, and strikes the principal emotional chord of the drama — love. Since Don Carlos is a king bent on an intrigue, it is natural for him to

De Pastraña, son oncle, un bon seigneur, caduc,
Vénérable et jaloux? dites? La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,
Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux.
Suis-je bien informé?

Elle se tait. Il la secoue par le bras.

Vous répondrez peut-être?

DOÑA JOSEFA.

Vous m'avez défendu de dire deux mots, maître.

DON CARLOS.

Aussi n'en veux-je qu'un. — Oui, — non. — Ta dame
Doña Sol de Silva? parle. [est bien

DOÑA JOSEFA.

Oui. — Pourquoi?

DON CARLOS.

Pour rien.
Le duc, son vieux futur, est absent à cette heure?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Sans doute elle attend son jeune?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

appear in disguise. — fiancée, etc. Such a marriage could not take place legally, except by a special dispensation of the Pope.

12 **maître** = *seigneur.*

16 ff. Note that the duenna is literally obedient to Carlos, who had commanded her not to say two words but had permitted her to say one. Note further that the comic element of the drama, which is a tragedy with a comic undertone, is largely furnished by Don Carlos, whose humorous repartees are usually clever.

DON CARLOS.

Que je meure !

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Duègne, c'est ici qu'aura lieu l'entretien ?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Cache-moi céans.

DOÑA JOSEFA.

Vous !

DON CARLOS.

Moi.

DOÑA JOSEFA.

Pourquoi ?

DON CARLOS.

Pour rien.

DOÑA JOSEFA.

Moi, vous cacher !

DON CARLOS.

Ici.

DOÑA JOSEFA.

Jamais !

DON CARLOS, *tirant de sa ceinture un poignard et une bourse.*

— Daignez, madame,
Choisir de cette bourse ou bien de cette lame.

20 Elliptical for *choisir d'un des deux choses, cette bourse ou bien cette lame.* Corneille uses the same construction in *Horace*, l. 716, and in *Cinna*, l. 1076; compare also Voltaire, *Zaïre*, l. 268. "The *de* in this construction is rather intelligible than explicable. In strict logical grammar it should occur only once, and apply to the pair." (Saintsbury.)

DOÑA JOSEFA, *prenant la bourse.*

Vous êtes donc le diable?

DON CARLOS.

Oui, Duègne.

DOÑA JOSEFA, *ouvrant une armoire étroite dans le mur.*

Entrez ici.

DON CARLOS, *examinant l'armoire.*

Cette boîte?

DOÑA JOSEFA, *la refermant.*

Va-t'en, si tu n'en veux pas.

DON CARLOS, *rouvrant l'armoire.*

Si!

L'examinant encore.

Serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure
Le manche du balai qui te sert de monture?

Il s'y blottit avec peine.

Ouf!

DOÑA JOSEFA, *joignant les mains et scandalisée.*

Un homme ici!

DON CARLOS, *dans l'armoire restée ouverte.*

C'est une femme, est-ce pas,
Qu'attendait ta maîtresse?

DOÑA JOSEFA.

O ciel! j'entends le pas

24 **Le manche,** etc. An insinuation that the duenna is an old witch. In his critical work on Shakespeare Hugo says that a part of the scenery of the Globe Theatre, consisting of "a broom-handle draped with the petticoat of the players' hostess, signified a palfrey caparisoned."

25 **est-ce pas** for *n'est-ce pas.* The popular form, used here and elsewhere in the play for metrical reasons.

De doña Sol. — Seigneur, fermez vite la porte.

Elle pousse la porte de l'armoire qui se referme.

DON CARLOS, *de l'intérieur de l'armoire.*

Si vous dites un mot, duègne, vous êtes morte !

DOÑA JOSEFA, *seule.*

Qu'est cet homme? Jésus mon Dieu ! si j'appelais?
Qui? Hors madame et moi, tout dort dans le palais.
Bah ! l'autre va venir. La chose le regarde.
Il a sa bonne épée, et que le ciel nous garde
De l'enfer !

Pesant la bourse.

Après tout, ce n'est pas un voleur.

Entre doña Sol, en blanc. Doña Josefa cache la bourse.

SCÈNE II

DOÑA JOSEFA, DON CARLOS *caché;* DOÑA SOL, *puis* HERNANI.

DOÑA SOL.

Josefa !

DOÑA JOSEFA.

Madame?

SCENE 2. After the opening exciting strain, we have a beautiful lyric love scene, which is peculiar to the modern drama. While the ancients hardly regarded love as a tragic passion, the moderns have, at times, invested love with an atmosphere of the serious and the tragic. *Romeo and Juliet* is a brilliant example of tragic love, and several of its love scenes are filled with an exquisite lyricism. Upon the present scene between Hernani and Doña Sol Hugo has brought to bear his splendid lyrical powers. We see in it delicate touches of nature, which assist in enlivening the scene. It is also an illustration of his remarkable powers in the use of forcible and striking contrasts. Indeed, the whole of this scene is very beautiful and intensely dra-

DOÑA SOL.

Ah! je crains quelque malheur.
Hernani devrait être ici.

Bruit de pas à la petite porte.

Voici qu'il monte.
Ouvre avant qu'il ne frappe, et fais vite, et sois prompte.

Josefa ouvre la petite porte. Entre Hernani. Grand manteau, grand chapeau. Dessous, un costume de montagnard d'Aragon, gris, avec une cuirasse de cuir, une épée, un poignard, et un cor à la ceinture.

DOÑA SOL, *courant à lui.*

Hernani!

HERNANI.

Doña Sol! Ah! c'est vous que je vois
Enfin! et cette voix qui parle est votre voix!
Pourquoi le sort mit-il mes jours si loin des vôtres?
J'ai tant besoin de vous pour oublier les autres!

DOÑA SOL, *touchant ses vêtements.*

Jésus! votre manteau ruisselle! il pleut donc bien?

HERNANI.

Je ne sais.

DOÑA SOL.

Vous devez avoir froid!

HERNANI.

Ce n'est rien.

matic, possessing a sort of Shakesperian flavor. The hero, to whom allusion has been made in scene I, is now introduced to us in person. In his first speech we catch a glimpse of his melancholy and fatal character, and are thereby reminded of Didier, Ruy Blas, Hamlet, and their kind. He is afflicted with the "Romantic malady." In this scene appear also the causes of his jealousy (73, 74) of the old duke and of his hatred (88, 89) of Don Carlos. These causes are antecedent to the action, and, at the same time, foreshadow it.

36 **ne.** This expletive use of *ne* after *avant que* may now, according to the recent decisions of the French Academy, be omitted.

DOÑA SOL.

Otez donc ce manteau.

HERNANI.

Doña Sol, mon amie,
Dites-moi, quand la nuit vous êtes endormie,
Calme, innocente et pure, et qu'un sommeil joyeux
Entr'ouvre votre bouche et du doigt clôt vos yeux,
Un ange vous dit-il combien vous êtes douce
Au malheureux que tout abandonne et repousse?

DOÑA SOL.

Vous avez bien tardé, seigneur! Mais dites-moi
Si vous avez froid.

HERNANI.

Moi! je brûle près de toi!
Ah! quand l'amour jaloux bouillonne dans nos têtes,
Quand notre cœur se gonfle et s'emplit de tempêtes,
Qu'importe ce que peut un nuage des airs
Nous jeter en passant de tempête et d'éclairs!

DOÑA SOL, *lui défaisant son manteau.*

Allons! donnez la cape, — et l'épée avec elle.

HERNANI, *la main sur son épée.*

Non. C'est une autre amie, innocente et fidèle.
— Doña Sol, le vieux duc, votre futur époux,
Votre oncle, est donc absent?

DOÑA SOL.

Oui, cette heure est à nous.

50 Note the Elizabethan play on words.
54 de tempête et d'éclairs modify *ce* of the preceding line.

HERNANI.

Cette heure ! et voilà tout. Pour nous, plus rien qu'une heure !
Après, qu'importe ? il faut qu'on oublie ou qu'on meure.
Ange ! une heure avec vous ! une heure, en vérité,
A qui voudrait la vie, et puis l'éternité !

DOÑA SOL.

Hernani !

HERNANI, *amèrement.*

Que je suis heureux que le duc sorte !
Comme un larron qui tremble et qui force une porte,
Vite, j'entre, et vous vois, et dérobe au vieillard
Une heure de vos chants et de votre regard ;
Et je suis bien heureux, et sans doute on m'envie
De lui voler une heure, et lui me prend ma vie !

DOÑA SOL.

Calmez-vous.

Remettant le manteau à la duègne.

Josefa, fais sécher le manteau.

Josefa sort.

Elle s'assied et fait signe à Hernani de venir près d'elle.

Venez là.

HERNANI, *sans l'entendre.*

Donc le duc est absent du château ?

DOÑA SOL, *souriant.*

Comme vous êtes grand !

HERNANI.

Il est absent.

62 qui. A compound relative equivalent to *celui qui.* — **voudrait** Supply *passer avec vous.*

68 lui and **ma** are emphatic for *il* and *la.*

DOÑA SOL.

Chère âme,
Ne pensons plus au duc.

HERNANI.

Ah ! pensons-y, madame !
Ce vieillard ! il vous aime, il va vous épouser !
Quoi donc ! vous prit-il pas l'autre jour un baiser ?
N'y plus penser !

DOÑA SOL, *riant.*

C'est là ce qui vous désespère ?
Un baiser d'oncle ! au front ! presque un baiser de père !

HERNANI.

Non, un baiser d'amant, de mari, de jaloux.
Ah ! vous serez à lui, madame ! Y pensez-vous ?
O l'insensé vieillard, qui, la tête inclinée,
Pour achever sa route et finir sa journée,
A besoin d'une femme, et va, spectre glacé,
Prendre une jeune fille ! ô vieillard insensé !
Pendant que d'une main il s'attache à la vôtre,
Ne voit-il pas la mort qui l'épouse de l'autre ?
Il vient dans nos amours se jeter sans frayeur !
Vieillard ! va-t'en donner mesure au fossoyeur !
— Qui fait ce mariage ? on vous force, j'espère !

DOÑA SOL.

Le roi, dit-on, le veut.

HERNANI.

Le roi ! le roi ! mon père
Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien.
Or, quoiqu'on ait vieilli depuis ce fait ancien,

74 **prit-il pas.** For the omission of *ne* see l. 25, note.

Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve !
Lui, mort, ne compte plus. Et, tout enfant, je fis
Le serment de venger mon père sur son fils.
Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles !
Car la haine est vivace entre nos deux familles.
Les pères ont lutté sans pitié, sans remords,
Trente ans ! Or, c'est en vain que les pères sont morts !

91 du feu roi. Don Carlos was the son of Philip the Handsome, Archduke of Austria, and of Juana, called "Crazy Jane," daughter of Ferdinand and Isabella. The allusion is rather fanciful than historical, in order perhaps that the identity of Hernani may not be made known at this time. Don Carlos was, in 1516, made king of the two Castiles, Old and New.

92 encor, for *encore*. Here and often elsewhere the final *e* of *encore* is dropped for metrical reasons.

93 Lui, *i. e.*, Philip. — **tout** = *quoique*.

93–4 The Romantic hero is a fatal man. He may be a foundling like Didier or an orphan like Ruy Blas. Sometimes a fatal object separated him from his love: Hernani is a bandit, Doña Sol is noble. Sometimes, as in the case of Hernani, he has a dead father to avenge: Hernani's father died on the scaffold to which he had been condemned by the father of Don Carlos (88–89). Hannibal-like, while still a child (93), he took an oath to avenge his father on Don Carlos. In his drama of *Agamemnon* Aeschylus represents Aegisthus as plotting, while a babe, vengeance against Agamemnon for banishing him and his father (*Agamemnon*, l. 1580). In the *Libation Pourers* of Aeschylus Orestes prays to Zeus to grant him full vengeance for his father's death. Among our rude Northern ancestors revenge was considered a duty one owed to his family. The ghost of King Hamlet urges his son Hamlet to avenge him of his foul murder. Corneille makes use of the same motive in *Le Cid*, where the father of Rodrigue urges him to avenge the former of an insult offered him by the father of Chimène, and in *Cinna*, where Émile desires to avenge her father's death. Further, the mediaeval Italian vendetta made it the duty not only of the son, but of all relatives of an injured man to avenge him. Such a custom was approved by no less a man than Dante. (*Inferno*, XXIX, 31.)

Leur haine vit. Pour eux la paix n'est point venue,
Car les fils sont debout, et le duel continue.
Ah ! c'est donc toi qui veux cet exécrable hymen !
Tant mieux. Je te cherchais, tu viens dans mon chemin !

DOÑA SOL.

Vous m'effrayez.

HERNANI.

Chargé d'un mandat d'anathème,
Il faut que j'en arrive à m'effrayer moi-même !
Ecoutez. L'homme auquel, jeune, on vous destina,
Ruy de Silva, votre oncle, est duc de Pastraña,
Riche-homme d'Aragon, comte et grand de Castille.
A défaut de jeunesse, il peut, ô jeune fille,
Vous apporter tant d'or, de bijoux, de joyaux,
Que votre front reluise entre des fronts royaux,
Et pour le rang, l'orgueil, la gloire et la richesse,
Mainte reine peut-être envîra sa duchesse.
Voilà donc ce qu'il est. Moi, je suis pauvre, et n'eus,
Tout enfant, que les bois où je fuyais pieds nus.
Peut-être aurais-je aussi quelque blason illustre
Qu'une rouille de sang à cette heure délustre ;
Peut-être ai-je des droits, dans l'ombre ensevelis,
Qu'un drap d'échafaud noir cache encor sous ses plis,
Et qui, si mon attente un jour n'est pas trompée,
Pourront de ce fourreau sortir avec l'épée.

107 **riche-homme.** This title (see vocab.), given originally only to members of the royal family, was later bestowed on other classes of the nobility such as barons and dukes.

117 **dans l'ombre.** This is a pet saying of Hugo, occuring eight times in *Ruy Blas* and nine times in *Hernani* (Garner). It occurs also several times in *Marion de Lorme* and often in the other works of Hugo. Such expressions of darkness and melancholy are a characteristic of the Romantic hero.

En attendant, je n'ai reçu du ciel jaloux
Que l'air, le jour et l'eau, la dot qu'il donne à tous.
Ou du duc ou de moi, souffrez qu'on vous délivre.
Il faut choisir des deux, l'épouser, ou me suivre.

DOÑA SOL.

Je vous suivrai.

HERNANI.

Parmi mes rudes compagnons?
Proscrits dont le bourreau sait d'avance les noms,
Gens dont jamais le fer ni le cœur ne s'émousse,
Ayant tous quelque sang à venger qui les pousse?
Vous viendrez commander ma bande, comme on dit?
Car, vous ne savez pas, moi, je suis un bandit!
Quand tout me poursuivait dans toutes les Espagnes,
Seule, dans ses forêts, dans ses hautes montagnes,
Dans ses rocs où l'on n'est que de l'aigle aperçu,
La vieille Catalogne en mère m'a reçu.
Parmi ses montagnards, libres, pauvres, et graves,
Je grandis, et demain trois mille de ses braves,
Si ma voix dans leurs monts fait résonner ce cor,
Viendront. . . . Vous frissonnez. Réfléchissez encor.
Me suivre dans les bois, dans les monts, sur les grèves,
Chez des hommes pareils aux démons de vos rêves,
Soupçonner tout, les yeux, les voix, les pas, le bruit,
Dormir sur l'herbe, boire au torrent, et la nuit
Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille,
Les balles des mousquets siffler à votre oreille.
Etre errante avec moi, proscrite, et, s'il le faut,
Me suivre où je suivrai mon père, — à l'échafaud.

124 This theatrical attitude is pure melodrama.

131 **toutes les Espagnes** = the four kingdoms of Aragon, Castile, Leon (older Asturias), and Navarre.

DOÑA SOL.

Je vous suivrai.

HERNANI.

Le duc est riche, grand, prospère.
Le duc n'a pas de tache au vieux nom de son père.
Le duc peut tout. Le duc vous offre avec sa main
Trésor, titres, bonheur . . .

DOÑA SOL.

Nous partirons demain.
Hernani, n'allez pas sur mon audace étrange
Me blâmer. Etes-vous mon démon ou mon ange?
Je ne sais, mais je suis votre esclave. Ecoutez.
Allez où vous voudrez, j'irai. Restez, partez,
Je suis à vous. Pourquoi fais-je ainsi? je l'ignore.
J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore
Et de vous voir toujours. Quand le bruit de vos pas
S'efface, alors je crois que mon cœur ne bat pas,
Vous me manquez, je suis absente de moi-même;
Mais dès qu'enfin ce pas que j'attends et que j'aime
Vient frapper mon oreille, alors il me souvient
Que je vis, et je sens mon âme qui revient!

HERNANI, *la serrant dans ses bras.*

Ange!

149 **peut.** Supply *faire.*

151 **sur** = *pour compte de.*

154 Compare *Ruth*, I: 16, where Ruth says to Naomi: "For whither thou goest, I will go."

154–55 Marion, in *Marion de Lorme*, I. sc. 2., says to Didier:

"C'est moi qui suivis tous vos pas,
Et je suis toute à vous."

156–57 In Hugo's *Notre-Dame de Paris*, II., p. 105 (Anderson), the gloomy, despairing priest says to La Esmeralda: "When I had seen you twice, I wanted to see you a thousand times, I wanted to see you always."

161 **il me souvient.** Impersonal for *je me souviens.*

DOÑA SOL.

A minuit. Demain. Amenez votre escorte,
Sous ma fenêtre. Allez, je serai brave et forte.
Vous frapperez trois coups.

HERNANI.

Savez-vous qui je suis,
Maintenant?

DOÑA SOL.

Monseigneur, qu'importe? je vous suis.

HERNANI.

Non, puisque vous voulez me suivre, faible femme,
Il faut que vous sachiez quel nom, quel rang, quelle
Quel destin est caché dans le pâtre Hernani. [âme,
Vous vouliez d'un brigand, voulez-vous d'un banni?

DON CARLOS, *ouvrant avec fracas la porte de l'armoire.*

Quand aurez-vous fini de conter votre histoire?
Croyez-vous donc qu'on soit à l'aise en cette armoire?

Hernani recule étonné. Doña Sol pousse un cri et se réfugie dans ses bras, en fixant sur don Carlos des yeux effarés.

HERNANI, *la main sur la garde de son épée.*

Quel est cet homme?

DOÑA SOL.

O ciel! Au secours!

HERNANI.

Taisez-vous,
Doña Sol! vous donnez l'éveil aux yeux jaloux.
Quand je suis près de vous, veuillez, quoi qu'il advienne,

169 **Hernani** (or **Ernani**) is the name of a little picturesque village in the province of Guipazcoa, in the north of Spain, through which Hugo, when a boy, passed with his mother.

Ne réclamer jamais d'autre aide que la mienne.

A don Carlos.

Que faisiez-vous là?

DON CARLOS.

Moi? Mais, à ce qu'il paraît,
Je ne chevauchais pas à travers la forêt.

HERNANI.

Qui raille après l'affront s'expose à faire rire
Aussi son héritier.

DON CARLOS.

Chacun son tour! — Messire,
Parlons franc. Vous aimez madame et ses yeux noirs,

177–78 This is another illustration of the King's clever repartee and of his proneness to be humorous in a striking situation. See l. 13, note.

179 **Qui.** See l. 62, note.

à faire . . . héritier. That is, his heirs would rejoice to come into the possession of his property. Compare Jonson's *Volpone*, I., sc. 1: "The weeping of an heir should still be laughter under a visor." Fiesco in Schiller's *Fiesco*, I., 7, says to his brother: "Be merry, brother. Let us act the part of the cunning heir, who walks in the funeral procession with loud lamentations, laughing to himself the while, under the cover of his handkerchief." In Beaumont and Fletcher's *The Spanish Curate*, I., sc. 1, Milanes says of the young Leandro:

> "He has now put off
> The funeral black your rich heir wears with joy,
> When he pretends to weep for his dead father."

180 Supply *à* either before or after *chacun*.

Messire, old form (Lat. *meus* + *senior*) for *monseigneur* (Lat. *meum* + *seniorem*). *Messire* is one of the few modern French forms which were developed in the old French period from the Latin nominative; compare *filius* > *fils*. The form *Messire* was given as a title in old French times to persons of very high rank, but later it became more generally used.

181 **ses yeux noirs.** The power of Doña Sol's black eyes is referred to several times in the play. Romeo says of Juliet that "her eye dis-

Vous y venez mirer les vôtres tous les soirs,
C'est fort bien. J'aime aussi madame, et veux connaître
Qui j'ai vu tant de fois entrer par la fenêtre,
Tandis que je restais à la porte.

HERNANI.

En honneur,
Je vous ferai sortir par où j'entre, seigneur.

DON CARLOS.

Nous verrons. J'offre donc mon amour à madame.
Partageons. Voulez-vous? J'ai vu dans sa belle âme
Tant d'amour, de bonté, de tendres sentiments,
Que madame à coup sûr en a pour deux amants.
Or, ce soir, voulant mettre à fin mon entreprise,
Pris, je pense, pour vous, j'entre ici par surprise,
Je me cache, j'écoute, à ne vous celer rien;
Mais j'entendais très mal et j'étouffais très bien.
Et puis, je chiffonnais ma veste à la française.
Ma foi, je sors!

HERNANI.

Ma dague aussi n'est pas à l'aise
Et veut sortir.

DON CARLOS, *le saluant.*

Monsieur, c'est comme il vous plaira.

courses," and Biron discourses eloquently on the power of love in a woman's eyes, as, for example, *Love's Labor's Lost*, IV., sc. 3: 301 *foll.*:

> "From woman's eyes this doctrine I derive:
> They are the ground, the books, the academes
> From whence doth spring the true Promethean fire."

186 This scene between Hernani and Don Carlos, in which the bandit defies the king and both make love to the same woman, is, by its very antithesis, highly melodramatic. The melodramatic situation is further heightened by the violent knocking of the returning duke and by the comic endeavor of the bandit and king to find a hiding place.

HERNANI, *tirant son épée.*

En garde !

Don Carlos tire son épée.

DOÑA SOL, *se jetant entre eux.*

Hernani ! Ciel !

DON CARLOS.

Calmez-vous, señora.

HERNANI, *à don Carlos.*

Dites-moi votre nom.

DON CARLOS.

Hé ! dites-moi le vôtre !

HERNANI.

Je le garde, secret et fatal, pour un autre
Qui doit un jour sentir, sous mon genou vainqueur,
Mon nom à son oreille, et ma dague à son cœur !

DON CARLOS.

Alors, quel est le nom de l'autre ?

HERNANI.

Que t'importe ?

En garde ! défends-toi !

Ils croisent leurs épées. Doña Sol tombe tremblante sur un fauteuil. On entend des coups à la porte.

DOÑA SOL, *se levant avec effroi.*

Ciel ! on frappe à la porte !

Les champions s'arrêtent. Entre Josefa par la petite porte et tout effarée.

198 **señora.** For *Madame.* See l. 112, note.

201 **genou vainqueur.** *Vainqueur* is used here as an adjective. This juxtaposition of two nouns, which occurs several times in the play, is a characteristic of Hugo's later style.

HERNANI, *à Josefa.*

Qui frappe ainsi?

DOÑA JOSEFA, *à doña Sol.*

Madame! un coup inattendu!
C'est le duc qui revient!

DOÑA SOL, *joignant les mains.*

Le duc! tout est perdu!
Malheureuse!

DOÑA JOSEFA, *jetant les yeux autour d'elle.*

Jésus! l'inconnu! des épées!
On se battait. Voilà de belles équipées!

Les deux combattants remettent leurs épées dans le fourreau. Don Carlos s'enveloppe dans son manteau et rabat son chapeau sur ses yeux. On frappe.

HERNANI.

Que faire?

On frappe.

UNE VOIX *au dehors.*

Doña Sol, ouvrez-moi!

Doña Josefa fait un pas vers la porte. Hernani l'arrête.

HERNANI.

N'ouvrez pas.

DOÑA JOSEFA, *tirant son chapelet*

Saint Jacques monseigneur! tirez-nous de ce pas!

On frappe de nouveau.

HERNANI, *montrant l'armoire à don Carlos.*

Cachons-nous.

210 Saint Jacques. St. James of Compostella (Span. *Santiago de Compostella*), the patron saint of Spain. According to the legend, St. James was buried in the cathedral at Compostella, to which many pilgrimages were made during the Middle Ages.

ce pas. For *ce mauvais pas, this scrape.*

DON CARLOS.

Dans l'armoire?

HERNANI, *montrant la porte.*

Entrez-y. Je m'en charge.
Nous y tiendrons tous deux.

DON CARLOS.

Grand merci, c'est trop large.

HERNANI, *montrant la petite porte.*

Fuyons par là.

DON CARLOS.

Bonsoir. Pour moi, je reste ici.

HERNANI.

Ah! tête et sang! monsieur, vous me paîrez ceci!
A doña Sol.
Si je barricadais l'entrée?

DON CARLOS, *à Josefa.*

Ouvrez la porte.

HERNANI.

Que dit-il?

DON CARLOS, *à Josefa interdite.*

Ouvrez donc, vous dis-je!

On frappe toujours.
Doña Josefa va ouvrir en tremblant.

DOÑA SOL.

Je suis morte!

216 Doña Josefa appears no more in the drama. She is a protatic character, a kind of character invented by the Latin dramatist Terence, to assist in opening the story.

SCÈNE III

LES MÊMES, DON RUY GOMEZ DE SILVA, *barbe et cheveux blancs; en noir.* VALETS *avec des flambeaux.*

DON RUY GOMEZ.

Des hommes chez ma nièce à cette heure de nuit!
Venez tous! cela vaut la lumière et le bruit.
A doña Sol.
Par saint Jean d'Avila, je crois que, sur mon âme,
Nous sommes trois chez vous! C'est trop de deux, madame!

SCENE 3. Note the excellent preparation that has been made for this scene, in which all the principal characters appear and take a significant part. It is a sort of climax, sustaining to the whole act the same relation that the third act sustains to the entire drama. The appearance of the old duke has also been foreshadowed by the frequent allusion to him and his absence.

The conduct of the old duke upon finding two men in the room of his niece at midnight, has been severely criticised. One critic (Doumic) claims that his speech is absurd and declamatory, and that his conduct is unnatural and improbable. It must be remembered, however, that the speaker is an old feudal lord in his mediaeval castle, and that he feels that his honor has been assailed by the presence of these young men in the room of Doña Sol. His speeches are purposely flavored with a certain formality and bombast, and it is therefore natural and probable that this old duke, who boasts of his ancestry, his honor, his hospitality, should speak in a severe and pompous manner. Furthermore, he is naturally a talkative old man, as may be seen from the fact that he allows Hernani to say no more than "duke" (247–8) or "Sir duke" (257). Don Ruy Gomez is also a gentleman of the old school, courteous in his bearing towards his superiors, and above all to his king, as may be seen from his sudden change of attitude and demeanor on recognizing that one of those young men is the king. "God, the king" (280), he exclaims, and becomes at once silent and respectful. In a word, the speeches are in accord with his character.

Aux deux jeunes gens.

Mes jeunes cavaliers, que faites-vous céans? —
Quand nous avions le Cid et Bernard, ces géants
De l'Espagne et du monde allaient par les Castilles
Honorant les vieillards et protégeant les filles.
C'étaient des hommes forts et qui trouvaient moins
Leur fer et leur acier que vous votre velours. [lourds
Ces hommes-là portaient respect aux barbes grises,
Faisaient agenouiller leur amour aux églises,
Ne trahissaient personne, et donnaient pour raison
Qu'ils avaient à garder l'honneur de leur maison.
S'ils voulaient une femme, ils la prenaient sans tache,
En plein jour, devant tous, et l'épée, ou la hache,

222 **Cid.** Roderigo de Bivar, whom the Moors called *El Seid* (*Cid*), *the Lord*, was the principal national hero of Spain, and often celebrated in Spanish ballads, chronicles, and romances. He was born near Burgos in or about 1040, and died at Valencia in 1099. He was a real historical character, but many of the traits, virtues, and adventures ascribed to him, were legendary. He is the subject of the great Spanish poem, called the *Poema del Cid*, and of Corneille's epoch-making drama *Le Cid*. — **Bernard.** Bernard del Carpio, a national hero of Spain, and celebrated by ballads and romances, lived in the first part of the ninth century.

222–42 The "good old times" are often alluded to in poetry. The old French poem, *La Vie de Saint Alexis*, XIc., begins, "Good were the times in the ancient days." In the fourteenth canto of Dante's *Purgatory* there is a lamentation over the degeneracy of the Romagnoli. Shakespeare, in *As You Like It*, II., sc. 3: *56 foll.*, says:

> "O good old man, how well in thee appears
> The constant service of the antique world,
> When service sweat for duty, not for meed!

In *Sonnet* 68 he says, "In him those holy antique hours are seen." Compare also Ben Jonson, *Every Man in His Humor*, II., sc. 3, and Schiller's *William Tell*, II., sc. 1.

228 **Faisaient,** etc. This line is somewhat obscure. It probably means that their love was so religious that they could obtain the church's sanction for it.

Ou la lance à la main. — Et quant à ces félons
Qui, le soir, et les yeux tournés vers leurs talons,
Ne fiant qu'à la nuit leurs manœuvres infâmes,
Par derrière aux maris volent l'honneur des femmes,
J'affirme que le Cid, cet aïeul de nous tous,
Les eût tenus pour vils et fait mettre à genoux,
Et qu'il eût, dégradant leur noblesse usurpée,
Soufflété leur blason du plat de son épée !
Voilà ce que feraient, j'y songe avec ennui,
Les hommes d'autrefois aux hommes d'aujourd'hui.
— Qu'êtes-vous venus faire ici ? C'est donc à dire
Que je ne suis qu'un vieux dont les jeunes vont rire ?
On va rire de moi, soldat de Zamora ?
Et quand je passerai, tête blanche, on rira ?
Ce n'est pas vous, du moins, qui rirez !

HERNANI.

Duc . . .

DON RUY GOMEZ.

Silence !

Quoi ! vous avez l'épée, et la dague, et la lance,
La chasse, les festins, les meutes, les faucons,
Les chansons à chanter le soir sous les balcons,
Les plumes au chapeau, les casaques de soie,
Les bals, les carrousels, la jeunesse, la joie,
Enfants, l'ennui vous gagne ! A tout prix, au hasard,
Il vous faut un hochet. Vous prenez un vieillard.

234 Les yeux . . . talons. That is, they were constantly looking round to see if they were being followed by anybody.

238–40 The lines afford an excellent description of the mediaevel method of degrading knights who had been guilty of cowardice or neglectful of duty.

248 dague (Span. *daga*). A dagger longer than the poniard (= fist-dagger), and to be held in the left hand.

Ah ! vous l'avez brisé, le hochet ! mais Dieu fasse
Qu'il vous puisse en éclats rejaillir à la face !
Suivez-moi !

HERNANI.

Seigneur duc . . .

DON RUY GOMEZ.

Suivez-moi ! suivez-moi !
Messieurs ! avons-nous fait cela pour rire ? Quoi ?
Un trésor est chez moi. C'est l'honneur d'une fille,
D'une femme, l'honneur de toute une famille,
Cette fille, je l'aime, elle est ma nièce, et doit
Bientôt changer sa bague à l'anneau de mon doigt,
Je la crois chaste et pure, et sacrée à tout homme,
Or il faut que je sorte une heure, et moi qu'on nomme
Ruy Gomez de Silva, je ne puis l'essayer
Sans qu'un larron d'honneur se glisse à mon foyer !
Arrière ! lavez donc vos mains, hommes sans âmes,
Car, rien qu'en y touchant, vous nous tachez nos femmes.
Non. C'est bien. Poursuivez. Ai-je autre chose encor ?

Il arrache son collier.

Tenez, foulez aux pieds, foulez ma toison-d'or !

Il jette son chapeau.

Arrachez mes cheveux, faites-en chose vile !
Et vous pourrez demain vous vanter par la ville
Que jamais débauchés, dans leurs jeux insolents,
N'ont sur plus noble front souillé cheveux plus blancs.

257 **Seigneur duc,** *Sir duke.* Hugo's frequent use of *seigneur* before formal titles is due to the influence of the Spanish, who employ extensively such combinations as *señor don*, *señor conte*, etc.

262 **à.** Poetical for *pour* or *contre* ; — *bague* and *anneau* are synonymous.

DOÑA SOL.

Monseigneur . . .

DON RUY GOMEZ, *à ses valets.*

Ecuyers ! écuyers ! à mon aide !
Ma hache, mon poignard, ma dague de Tolède !
Aux deux jeunes gens.
Et suivez-moi tous deux !

DON CARLOS, *faisant un pas.*

Duc, ce n'est pas d'abord
De cela qu'il s'agit. Il s'agit de la mort
De Maximilien, empereur d'Allemagne.
Il jette son manteau, et découvre son visage caché par son chapeau.

DON RUY GOMEZ.

Raillez-vous? . . . — Dieu ! le Roi !

DOÑA SOL.

Le Roi !

270 toison-d'or. The golden fleece, so called from the golden fleece sought by the Argonauts, was the insignia of the great order of knighthood founded at Burgos in 1430 by Philip the Great, Duke of Burgundy, in honor of his marriage with the Infanta Isabella of Portugal.

276 Tolède. Toledo, the Spanish Damascus, was famous for its finely tempered steel blades.

278–79 This bit of information, which Don Carlos shrewdly makes use of in order to extricate himself from his embarrassing position, is proper to the introduction. His candidacy, which is here made known, forms the principal comic subaction of the play. The interweaving of Carlos' ambition to be emperor of the Holy Roman Empire with the tragic passions of love, hatred, jealousy, and revenge, is an admirable illustration of the Romantic drama, which is the fusion or harmony of stories and tones. The serious stories of Hernani's love and Gomez' revenge are blended with the lighter story of Carlos' candidacy. The tragic tone is relieved and intensified by the comic undertone pervading a large part of the drama. In the introductory act, then, the principal dramatic tones or chords are, and should be, clearly and forcibly struck.

HERNANI, *dont les yeux s'allument.*

Le Roi d'Espagne!

DON CARLOS, *gravement.*

Oui, Carlos. — Seigneur duc, es-tu donc insensé?
Mon aïeul l'empereur est mort. Je ne le sai
Que de ce soir. Je viens, tout en hâte, et moi-même,
Dire la chose, à toi, féal sujet que j'aime,
Te demander conseil, incognito, la nuit,
Et l'affaire est bien simple, et voilà bien du bruit!

Don Ruy Gomez renvoie ses gens d'un signe. Il s'approche de don Carlos que doña Sol examine avec crainte et surprise, et sur lequel Hernani, demeuré dans un coin, fixe des yeux étincelants.

DON RUY GOMEZ.

Mais pourquoi tarder tant à m'ouvrir cette porte?

DON CARLOS.

Belle raison! tu viens avec toute une escorte!
Quand un secret d'état m'amène en ton palais,
Duc, est-ce pour l'aller dire à tous tes valets?

DON RUY GOMEZ.

Altesse, pardonnez! l'apparence . . .

DON CARLOS.

Bon père,
Je t'ai fait gouverneur du château de Figuère,
Mais qui dois-je à présent faire ton gouverneur?

281 This interview introduces the enveloping action of the drama—the reign of Carlos as king and emperor, and the struggle between the government and the bandits.

282 **sai.** This old phonetic form (Lat. *sapio* > *sai*), replaced in the thirteenth century by the analogical form *sais*, is used here by poetical licence for metrical purposes.

291 **Altesse.** Old style title of kings, later supplanted by *majesté*, which was first assumed by Emperor Charles V.

292 **Figuère.** For *Figuères*, the *s* being omitted for metrical reasons

DON RUY GOMEZ.

Pardonnez . . .

DON CARLOS.

Il suffit. N'en parlons plus, seigneur.
Donc l'empereur est mort.

DON RUY GOMEZ.

L'aïeul de votre altesse
Est mort?

DON CARLOS.

Duc, tu m'en vois pénétré de tristesse.

DON RUY GOMEZ.

Qui lui succède?

DON CARLOS.

Un duc de Saxe est sur les rangs.
François premier, de France, est un des concurrents.

DON RUY GOMEZ.

Où vont se rassembler les électeurs d'empire?

DON CARLOS.

Ils ont choisi, je crois, Aix-la-Chapelle, ou Spire,
Ou Francfort.

DON RUY GOMEZ.

Notre Roi, dont Dieu garde les jours,
N'a-t-il pensé jamais à l'empire?

DON CARLOS.

Toujours.

297 **un duc de Saxe.** Frederic the Wise, Elector and Duke of Saxony (1486–1525).

300 The German emperors were crowned at Aix-la-Chapelle until 1531. Here was buried Charlemagne.

301 It was at Frankfurt am Main, and not at Aachen, that the election took place.

DON RUY GOMEZ.

C'est à vous qu'il revient.

DON CARLOS.

Je le sais.

DON RUY GOMEZ.

Votre père
Fut archiduc d'Autriche, et l'empire, j'espère,
Aura ceci présent, que c'était votre aïeul,
Celui qui vient de choir de la pourpre au linceul.

DON CARLOS.

Et puis, on est bourgeois de Gand.

DON RUY GOMEZ.

Dans mon jeune âge
Je le vis, votre aïeul. Hélas ! seul je surnage
D'un siècle tout entier. Tout est mort à présent.
C'était un empereur magnifique et puissant.

DON CARLOS.

Rome est pour moi.

DON RUY GOMEZ.

Vaillant, ferme, point tyrannique,
Cette tête allait bien au vieux corps germanique !
Il s'incline sur les mains du roi, et les baise.
Que je vous plains ! Si jeune, en un tel deuil plongé !

305 **aura ceci présent,** = *se souviendra de ceci.*

306 **choir.** For *chéoir* (Lat. *cadere*).

307 **bourgeois de Gand.** Charles V. was born at Ghent, on the 24th of Feb., 1500; therefore he is a citizen of the empire and eligible to the throne.

311 **Rome est pour moi.** This was not an historical fact, the Pope having desired to remain neutral.

312 **tête,** *i. e.*, the late emperor. — **corps,** *i. e.*, the empire.

DON CARLOS.

Le pape veut ravoir la Sicile, que j'ai,
Un empereur ne peut posséder la Sicile,
Il me fait empereur, alors, en fils docile,
Je lui rends Naple. Ayons l'aigle, et puis nous ver-
Si je lui laisserai rogner les ailerons ! [rons

DON RUY GOMEZ.

Qu'avec joie il verrait, ce vétéran du trône,
Votre front déjà large aller à sa couronne !
Ah ! seigneur, avec vous nous le pleurerons bien,
Cet empereur très grand, très bon et très chrétien !

DON CARLOS.

Le saint-père est adroit. — Qu'est-ce que la Sicile ?
C'est une île qui pend à mon royaume, une île,
Une pièce, un haillon, qui, tout déchiqueté,
Tient à peine à l'Espagne et qui traîne à côté.
— Que ferez-vous, mon fils, de cette île bossue
Au monde impérial au bout d'un fil cousue ?
Votre empire est mal fait ; vite, venez ici,
Des ciseaux ! et coupons ! — Très saint-père, merci !
Car de ces pièces-là, si j'ai bonne fortune,
Je compte au saint-empire en recoudre plus d'une,
Et, si quelques lambeaux m'en étaient arrachés,
Rapiécer mes états d'îles et de duchés !

DON RUY GOMEZ.

Consolez-vous ! il est un empire des justes
Où l'on revoit les morts plus saints et plus augustes !

314, 317 Sicile ; Naple. The two Sicilies had never really belonged to the Pope, but had, since the Sicilian Vespers in 1282, been dependencies of the Spanish throne.

317 Naple. See l. 292, note. — **l'aigle,** *i. e.*, the imperial eagle, the symbol of the empire.

DON CARLOS.

Ce roi François premier, c'est un ambitieux !
Le vieil empereur mort, vite il fait les doux yeux
A l'empire ! A-t-il pas sa France très chrétienne ?
Ah ! la part est pourtant belle, et vaut qu'on s'y tienne !
L'empereur mon aïeul disait au roi Louis :
— Si j'étais Dieu le Père, et si j'avais deux fils,
Je ferais l'aîné Dieu, le second roi de France. —
Au duc.
Crois-tu que François puisse avoir quelque espérance ?

DON RUY GOMEZ.

C'est un victorieux.

DON CARLOS.

Il faudrait tout changer.
La bulle d'or défend d'élire un étranger.

DON RUY GOMEZ.

A ce compte, seigneur, vous êtes roi d'Espagne !

DON CARLOS.

Je suis bourgeois de Gand.

DON RUY GOMEZ.

La dernière campagne
A fait monter bien haut le roi François premier.

339 **très chrétienne.** The kings of France were addressed as "Most Christian Majesties," and those of Spain as "Most Catholic Majesties."

341 **roi Louis.** Louis XII., King of France (1498–1515).

346 **la bulle d'or.** The famous Golden Bull (Lat. *bulla aurea*, so called on account of its pendent golden seal), was an edict published by the emperor Charles IV. of Germany, at the Diet of Nuremberg in 1356. According to this constitution, the emperor and the king of the Romans was to be chosen by a majority of the seven electors, whose selection and powers it determined.

348 **la dernière campagne,** *i. e.*, in Italy, at the battle of Marignano in 1515.

DON CARLOS.

L'aigle qui va peut-être éclore à mon cimier
Peut aussi déployer ses ailes.

DON RUY GOMEZ.

Votre altesse
Sait-elle le latin?

DON CARLOS.

Mal.

DON RUY GOMEZ.

Tant pis. La noblesse
D'Allemagne aime fort qu'on lui parle latin.

DON CARLOS.

Ils se contenteront d'un espagnol hautain;
Car il importe peu, croyez-en le roi Charle,
Quand la voix parle haut, quelle langue elle parle,
— Je vais en Flandre. Il faut que ton roi, cher Silva,
Te revienne empereur. Le roi de France va
Tout remuer. Je veux le gagner de vitesse.
Je partirai sous peu.

DON RUY GOMEZ.

Vous nous quittez, altesse,
Sans purger l'Aragon de ces nouveaux bandits
Qui partout dans nos monts lèvent leurs fronts hardis?

350 cimier, *i. e.*, the crest of his helmet, his coat of arms.

351–2 le latin. This conversation is said to have actually taken place, and it is a fact that Charles V. never learned to speak Spanish fluently.

355 Charle. See l. 292, note.

359 le gagner de vitesse = *le prévenir.*

360–62 This suggestion of the old duke connects the action of the drama with the enveloping action. See l. 281, note.

DON CARLOS.

J'ordonne au duc d'Arcos d'exterminer la bande.

DON RUY GOMEZ.

Donnez-vous aussi l'ordre au chef qui la commande
De se laisser faire?

DON CARLOS.

Eh! quel est ce chef? son nom?

DON RUY GOMEZ.

Je l'ignore. On le dit un rude compagnon.

DON CARLOS.

Bah! je sais que pour l'heure il se cache en Galice,
Et j'en aurai raison avec quelque milice.

DON RUY GOMEZ.

De faux avis alors le disaient près d'ici.

DON CARLOS.

Faux avis! — Cette nuit tu me loges.

DON RUY GOMEZ, *s'inclinant jusqu'à terre.*

Merci,
Altesse!

Il appelle ses valets.

Faites tous honneur au Roi mon hôte.

Les valets rentrent avec des flambeaux. Le duc les range sur deux haies jusqu'à la porte du fond. Cependant doña Sol s'approche lentement d'Hernani. Le Roi les épie tous deux.

DOÑA SOL, *bas à Hernani.*

Demain, sous ma fenêtre, à minuit, et sans faute.
Vous frapperez des mains trois fois.

363 **duc d'Arcos.** This is not necessarily a real duke.

372 The resolution of Hernani and Doña Sol to meet on the next night and flee together is the exciting force or moment of their love

HERNANI, *bas.*

Demain.

DON CARLOS, *à part.*

Demain!

Haut à doña Sol vers laquelle il fait un pas avec galanterie.

Souffrez que pour rentrer je vous offre la main.

Il la reconduit à la porte. Elle sort.

HERNANI, *la main dans sa poitrine sur la poignée de sa dague.*

Mon bon poignard!

DON CARLOS, *revenant, à part.*

Notre homme a la mine attrapée.

Il prend à part Hernani.

Je vous ai fait l'honneur de toucher votre épée,
Monsieur. Vous me seriez suspect pour cent raisons.
Mais le roi don Carlos répugne aux trahisons.
Allez. Je daigne encor protéger votre fuite.

DON RUY GOMEZ, *revenant et montrant Hernani.*

Qu'est-ce seigneur?

DON CARLOS.

Il part. C'est quelqu'un de ma [suite.

Ils sortent avec les valets et les flambeaux, le duc précédant le roi, une cire à la main.

action. See ll. 170–71, where they are interrupted in the making of their plans by the sudden exit of Don Carlos from the closet.

373 The *demain* of Don Carlos is the beginning (the exciting force) of his intrigue action against the young lovers. This appointment is a foreshadowing of the action of Act II.

380–81 **de ma suite.** Note the use of *suite* in the double sense of one of Carlos' followers and of one who is on his track.

SCÈNE IV

HERNANI, *seul.*

Oui, de ta suite, ô roi ! de ta suite ! — J'en suis !
Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis.

SCENE 4. By means of this monologue, which ends the first act in Romantic fashion, Hernani reveals to us his secret thoughts, emotions, motives, and plans. In a drama in which disguises and intrigue play a prominent part, the soliloquy is a natural way of revealing to the audience a character's deepest emotions and most serious resolves. In the present case, too, the soliloquy is proper, since, after the excited tension of feeling caused by the previous scene, it provides a pause for rest in the course of the action. It serves also to place the speaker in a significant manner before the audience. It is a supreme moment in the hero's life, and we are prepared to learn the inner secrets of his soul. Thus the isolation of the character is justified.

As in the case of Shakespeare's Macbeth and Racine's Agamemnon, irresolution disappears and Hernani decides to pursue Don Carlos day and night (382). His love makes the hitherto uncertain balance fall entirely on the side of hate (391–92).

It is interesting and profitable to compare this admirable and furious soliloquy, in which Hernani, full of savage joy, resolves to avenge his father on Don Carlos, with some of Shakespeare's masterly monologues. At the close of Act I. of *Julius Caesar*, we see Brutus, the hero of the drama, hesitating to join the conspiracy, but at the beginning of Act II. we hear him, in a soliloquy, say, "It must be by his [Caesar's] death." In the conflict between loyalty to his friend and loyalty to his country the latter wins. His unselfish but mistaken patriotism proves fatal to himself and friends. At the end of Act I. of *Macbeth*, after a long struggle in his own soul and after his wife had brought her own effective argument and potent influence to bear upon him, Macbeth yields and says in a soliloquy:

> "I am settled, and bend up
> Each corporal agent to this terrible feat."

Compare further the numerous soliloquies of Iago and Hamlet in which they outline their plans.

382 The resolution of Hernani to avenge his father's death is the exciting force of the revenge action of the hero. The next three acts will show the development of this idea.

Un poignard à la main, l'œil fixé sur ta trace
Je vais. Ma race en moi poursuit en toi ta race.
Et puis, te voilà donc mon rival ! Un instant
Entre aimer et haïr je suis resté flottant,
Mon cœur pour elle et toi n'était point assez large,
J'oubliais en l'aimant ta haine qui me charge ;
Mais puisque tu le veux, puisque c'est toi qui viens
Me faire souvenir, c'est bon, je me souviens !
Mon amour fait pencher la balance incertaine
Et tombe tout entier du côté de ma haine.
Oui, je suis de ta suite, et c'est toi qui l'as dit !
Va ! Jamais courtisan de ton lever maudit,
Jamais seigneur baisant ton ombre, ou majordome
Ayant à te servir abjuré son cœur d'homme,
Jamais chiens de palais dressés à suivre un roi
Ne seront sur tes pas plus assidus que moi !
Ce qu'ils veulent de toi, tous ces grands de Castille,
C'est quelque titre creux, quelque hochet qui brille,
C'est quelque mouton d'or qu'on se va pendre au cou ;
Moi, pour vouloir si peu je ne suis pas si fou !
Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines,
C'est l'âme de ton corps, c'est le sang de tes veines,
C'est tout ce qu'un poignard, furieux et vainqueur,
En y fouillant longtemps peut prendre au fond d'un cœur.

384–85 Hernani gives us here the two causes of his desire for revenge: his hatred of Carlos whose father put to death Hernani's father (88–89), and the fact that the king is his rival.

394 de ton lever. To the *petit lever*, a reception held by a prince on rising in the morning, only a few favorites were admitted. A *grand lever*, or more general reception, was held later.

401 mouton d'or. An allusion to the badge or decoration of the order of the Golden Fleece. See l. 270, note.

406 prendre = *trouver.*

Va devant ! je te suis. Ma vengeance qui veille
Avec moi toujours marche et me parle à l'oreille.
Va ! je suis là, j'épie et j'écoute, et sans bruit
Mon pas cherche ton pas et le presse et le suit.
Le jour tu ne pourras, ô roi, tourner la tête
Sans me voir immobile et sombre dans ta fête ;
La nuit tu ne pourras tourner les yeux, ô roi,
Sans voir mes yeux ardents luire derrière toi !

Il sort par la petite porte.

414 This act, like the other acts of the drama, ends in an effective climax.

ACTE DEUXIÈME

LE BANDIT

SARAGOSSE

Un patio du palais de Silva. A gauche, les grands murs du palais, avec une fenêtre à balcon. Au-dessous de la fenêtre une petite porte. A droite et au fond, des maisons et des rues. — Il est nuit. On voit briller çà et là, aux façades des édifices, quelques fenêtres encore éclairées.

SCÈNE PREMIÈRE

DON CARLOS, DON SANCHO SANCHEZ DE ZUNIGA, COMTE DE MONTEREY, DON MATIAS CENTURION, MARQUIS D'ALMUÑAN, DON RICARDO DE ROXAS, SEIGNEUR DE CASAPALMA.

Ils arrivent tous quatre, don Carlos en tête, chapeaux rabattus, enveloppés de longs manteaux dont leurs épées soulèvent le bord inférieur.

DON CARLOS, *examinant le balcon.*

Voilà bien le balcon, la porte . . . Mon sang bout.

ACT II

The title of the Act, **Le Bandit** serves as an antithesis to that of the first Act, **Le Roi.**

Since the censor forbade the introduction of a belfry or a church upon the stage, it was rather difficult to represent accurately the scenery of Saragossa.

SCENE I. This scene contains the intrigue action of Don Carlos which had been resolved on in Act I., sc. 3, and which was foreshadowed by that resolution (373). It also prepares for a meeting be-

Montrant la fenêtre qui n'est pas éclairée.

Pas de lumière encor !

Il promène ses yeux sur les autres croisées éclairées.

Des lumières partout
Où je n'en voudrais pas, hors à cette fenêtre
Où j'en voudrais !

DON SANCHO.

Seigneur, reparlons de ce traître.
Et vous l'avez laissé partir !

DON CARLOS.

Comme tu dis.

tween the king and the bandit, in which the latter will have the opportunity to wreak the revenge he had sworn in his soliloquy (Act I., sc. 4). The scene is furthermore of an episodical nature, being preparatory to the love and revenge actions. It introduces also the underplot, — a comical plot among the dependents of the king who "profit by his distractions" (1830), and at the same time serves the function of narrating antecedent action. They resemble slightly the classic confidants.

In this act, as in the other acts of the play, except the fourth, the action opens as a comedy and closes as a tragedy. Again, as in the first act, the youthful king Carlos is represented as a frivolous libertine, whose love is not really serious, but is merely a distraction. Like Prince Hal in Shakespeare's *Henry IV.*, he is a reckless profligate entering into the fun and frolic of the time. It is his period of "youthful effervescence," of "storm and stress." As a young profligate king, then, it is natural and probable that he would carry on his intrigues in disguise. The situation is thus at once recognized as ironical, for the audience knows it is the king while certain of the characters are ignorant of his identity.

This adventure of the reckless king has several parallels in the plays of Victor Hugo. The most notable examples of such conduct are found in *Marie Tudor*, First Day, sc. 6, in which Fabiani, the favorite of the queen, prowls around at night after Jane Talbot, and in *Le Roi s'Amuse*, where the dissolute Francis I., in disguise, meets plebeian girls at night and on Sundays.

419 See l. 377.

DON MATIAS.

Et peut-être c'était le major des bandits !

DON CARLOS.

Qu'il en soit le major ou bien le capitaine,
Jamais roi couronné n'eut mine plus hautaine.

DON SANCHO.

Son nom, seigneur?

DON CARLOS, *les yeux fixés sur la fenêtre.*

Muñoz . . . Fernan. . . .

Avec le geste d'un homme qui se rappelle tout à coup.

Un nom en i.

DON SANCHO.

Hernani, peut-être?

DON CARLOS.

Oui.

DON SANCHO.

C'est lui !

DON MATIAS.

C'est Hernani?

Le chef !

DON SANCHO, *au roi.*

De ses propos vous reste-t-il mémoire?

DON CARLOS, *qui ne quitte pas la fenêtre des yeux.*

Hé ! je n'entendais rien dans leur maudite armoire !

DON SANCHO.

Mais pourquoi le lâcher lorsque vous le tenez?

Don Carlos se tourne gravement et le regarde en face.

426 For the entrance of Don Carlos into the closet, see ll. 21–28.

DON CARLOS.

Comte de Monterey, vous me questionnez.

Les deux seigneurs reculent et se taisent.

Et d'ailleurs ce n'est pas le souci qui m'arrête.
J'en veux à sa maîtresse et non point à sa tête.
J'en suis amoureux fou ! Les yeux noirs les plus beaux.
Mes amis ! deux miroirs ! deux rayons ! deux flam- [beaux !
Je n'ai rien entendu de toute leur histoire
Que ces trois mots : — Demain, venez à la nuit noire !
Mais c'est l'essentiel. Est-ce pas excellent?
Pendant que ce bandit, à mine de galant,
S'attarde à quelque meurtre, à creuser quelque tombe,
Je viens tout doucement dénicher sa colombe.

DON RICARDO.

Altesse, il eût fallu, pour compléter le tour,
Dénicher la colombe en tuant le vautour.

DON CARLOS, *à don Ricardo.*

Comte ! un digne conseil ! vous avez la main prompte !

DON RICARDO, *s'inclinant profondément.*

Sous quel titre plaît-il au roi que je sois comte?

DON SANCHO, *vivement.*

C'est méprise !

DON RICARDO, *à don Sancho.*

Le roi m'a nommé comte.

428 **vous me questionnez**, *i. e.* you have the effrontery to cross-examine me!

429 ce. The verse stress and the logical stress both fall on *ce*.

431 **Les yeux noirs.** See l. 181, note.

441 comte. To be addressed by the king as "Count" was a sufficient technical reason for one's assuming the title.

DON CARLOS.

Assez!

Bien.

A Ricardo.

J'ai laissé tomber ce titre. Ramassez.

DON RICARDO, *s'inclinant de nouveau.*

Merci, seigneur!

DON SANCHO, *à don Matias.*

Beau comte! un comte de surprise.

Le roi se promène au fond, examinant avec impatience les fenêtres éclairées. Les deux seigneurs causent sur le devant.

DON MATIAS, *à don Sancho.*

Mais que fera le roi, la belle une fois prise?

DON SANCHO, *regardant Ricardo de travers.*

Il la fera comtesse, et puis dame d'honneur.
Puis, qu'il en ait un fils, il sera roi.

DON MATIAS.

Seigneur,
Allons donc! un bâtard! Comte, fût-on altesse,
On ne saurait tirer un roi d'une comtesse!

DON SANCHO.

Il la fera marquise, alors, mon cher marquis.

DON MATIAS.

On garde les bâtards pour les pays conquis.
On les fait vice-rois. C'est à cela qu'ils servent.

Don Carlos revient.

DON CARLOS, *regardant avec colère toutes les fenêtres éclairées.*

Dirait-on pas des yeux jaloux qui nous observent?

454 pas. See l. 25, note.

Enfin ! en voilà deux qui s'éteignent ! allons !
Messieurs, que les instants de l'attente sont longs !
Qui fera marcher l'heure avec plus de vitesse ?

DON SANCHO.

C'est ce que nous disons souvent chez votre altesse.

DON CARLOS.

Cependant que chez vous mon peuple le redit.

La dernière fenêtre éclairée s'éteint.

— La dernière est éteinte !

Tourné vers le balcon de doña Sol toujours noir.

O vitrage maudit !
Quand t'éclaireras-tu ? — Cette nuit est bien sombre.
Doña Sol, viens briller comme un astre dans l'ombre !

A don Ricardo.

Est-il minuit ?

DON RICARDO.

Minuit bientôt.

DON CARLOS.

Il faut finir
Pourtant ! A tout moment l'autre peut survenir.

La fenêtre de doña Sol s'éclaire. On voit son ombre se dessiner sur les vitraux lumineux.

Mes amis ! un flambeau ! son ombre à la fenêtre !
Jamais jour ne me fut plus charmant à voir naître.

462 astre. Compare *Romeo and Juliet*, II., sc. 2 : 2 *foll.*

"But, soft ! what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun !
Arise, fair sun, and kill the envious moon, etc."

(cited by Perry).

463 minuit. A literary battle was fought around this word. To answer the king with the *mot propre* "*minuit*", as a rustic would have done, was too much for the refined sensibilities of the Classics. See Th. Gautier, *Le Romantisme*, p. 111.

Hâtons-nous ! faisons-lui le signal qu'elle attend.
Il faut frapper des mains trois fois. Dans un instant,
Mes amis, vous allez la voir ! — Mais notre nombre
Va l'effrayer peut-être . . . . Allez tous trois dans l'ombre
Là-bas, épier l'autre. Amis, partageons-nous
Les deux amants. Tenez, à moi la dame, à vous
Le brigand.

DON RICARDO.

Grand merci !

DON CARLOS.

S'il vient, de l'embuscade
Sortez vite, et poussez au drôle une estocade.
Pendant qu'il reprendra ses esprits sur le grès,
J'emporterai la belle, et nous rirons après.
N'allez pas cependant le tuer ! c'est un brave
Après tout, et la mort d'un homme est chose grave.

Les deux seigneurs s'inclinent et sortent. Don Carlos les laisse s'éloigner, puis frappe des mains à deux reprises. A la deuxième fois, la fenêtre s'ouvre, et doña Sol paraît sur le balcon.

SCÈNE II

DON CARLOS, DOÑA SOL.

DOÑA SOL, *au balcon.*

Est-ce vous, Hernani?

DON CARLOS, *à part.*

Diable ! ne parlons pas !

Il frappe de nouveau des mains.

DOÑA SOL.

Je descends.

Elle referme la fenêtre, dont la lumière disparaît. Un moment après, la petite porte s'ouvre et doña Sol en sort, une lampe à la main, sa mante sur les épaules.

DOÑA SOL.

Hernani !

Don Carlos rabat son chapeau sur son visage, et s'avance précipitamment vers elle.

DOÑA SOL, *laissant tomber sa lampe.*

Dieu ! ce n'est point son pas !

Elle veut rentrer. Don Carlos court à elle et la retient par le bras.

DON CARLOS.

Doña Sol !

DOÑA SOL.

Ce n'est point sa voix ! Ah ! malheureuse !

DON CARLOS.

Eh ! quelle voix veux-tu qui soit plus amoureuse ?
C'est toujours un amant, et c'est un amant roi !

DOÑA SOL.

Le roi !

DON CARLOS.

Souhaite, ordonne, un royaume est à toi !
Car celui dont tu veux briser la douce entrave,
C'est le roi ton seigneur, c'est Carlos ton esclave !

DOÑA SOL, *cherchant à se dégager de ses bras.*

Au secours, Hernani !

DON CARLOS.

Le juste et digne effroi !
Ce n'est pas ton bandit qui te tient, c'est le roi !

483 roi = *royal.* See l. 201, note.
487 Au secours. See l. 3, note.

DOÑA SOL.

Non. Le bandit, c'est vous ! N'avez-vous pas de honte ?
Ah ! pour vous à la face une rougeur me monte.
Sont-ce là les exploits dont le roi fera bruit ?
Venir ravir de force une femme la nuit !
Que mon bandit vaut mieux cent fois ! Roi, je proclame
Que, si l'homme naissait où le place son âme,
Si Dieu faisait le rang à la hauteur du cœur,
Certe, il serait le roi, prince, et vous le voleur !

DON CARLOS, *essayant de l'attirer.*

Madame . . .

DOÑA SOL.

Oubliez-vous que mon père était comte ?

DON CARLOS.

Je vous ferai duchesse.

DOÑA SOL, *le repoussant.*

Allez ! c'est une honte !

489–96 Le bandit, c'est vous. In portraying the two characters of Don Carlos and Hernani, Hugo shows in the early part of the drama that Hernani, whom one might naturally expect to display the qualities of a bandit, bears himself like a king or at least a man of noble and lofty character, while Don Carlos, although a king in reality, is represented as possessing all the characteristics of a bandit or man of ignoble and base heart and deeds. This portrayal is another striking example of Victor Hugo's favorite effect of contrast.

Compare *Ruy Blas*, l. 2154, where Ruy Blas, who has just informed the Queen that he is the valet of Don Salluste, into whose hands both of them seem to have hopelessly fallen, says to the heartless tyrant: "J'ai l'habit d'un laquais, et vous en avez l'âme!" Compare also Shakespeare's *Cymbeline*, II., sc. 3: 129–31, where Imogen says to Cloten, the king's son, as she contrasts him and her husband, who is not of noble birth:

> "Wert thou the son of Jupiter, and no more,
> But what thou art besides, thou wert too base
> To be his groom."

496 Certe for *Certes*. See l. 292, note.

Elle recule de quelques pas.

Il ne peut être rien entre nous, don Carlos.
Mon vieux père a pour vous versé sang à flots.
Moi, je suis fille noble, et de ce sang jalouse.
Trop pour la concubine, et trop peu pour l'épouse !

DON CARLOS.

Princesse?

DOÑA SOL.

Roi Carlos, à des filles de rien
Portez votre amourette, ou je pourrais fort bien,
Si vous m'osez traiter d'une façon infâme,
Vous montrer que je suis dame, et que je suis femme !

DON CARLOS.

Eh bien ! partagez donc et mon trône et mon nom.
Venez, vous serez reine, impératrice !

DOÑA SOL.

Non.
C'est un leurre. Et d'ailleurs, altesse, avec franchise,
S'agît-il pas de vous, s'il faut que je le dise,
J'aime mieux avec lui, mon Hernani, mon roi,
Vivre errante, en dehors du monde et de la loi,
Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année,
Partageant jour à jour sa pauvre destinée,
Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreur,
Que d'être impératrice avec un empereur !

502 Compare Shakespeare's *Third Part of Henry VI.*, III., sc. 2: 97–98, where Lady Jane Grey says to King Edward II.:

"I know I am too mean to be your queen,
And yet too good to be your concubine."

The above couplet from Shakespeare is probably the source of Hugo's line. Compare also Schiller's *Love and Intrigue*, I., sc. 2. See *Modern Language Notes*, XIX., p. 32; and XX., p. 127.

510 The first *s'* = *quand même* and the second *s'* = *pourtant.* For the omission of *ne* before *agît* see l. 25, note.

DON CARLOS.

Que cet homme est heureux !

DOÑA SOL.

Quoi ! pauvre, proscrit même ! . . .

DON CARLOS.

Qu'il fait bien d'être pauvre et proscrit, puisqu'on l'aime !
Moi, je suis seul ! Un ange accompagne ses pas !
— Donc vous me haïssez?

DOÑA SOL.

Je ne vous aime pas.

DON CARLOS, *la saisissant avec violence.*

Eh bien, que vous m'aimiez ou non, cela n'importe !
Vous viendrez, et ma main plus que la vôtre est forte.
Vous viendrez ! je vous veux ! Pardieu, nous verrons
Si je suis roi d'Espagne et des Indes pour rien ! [bien

DOÑA SOL, *se débattant.*

Seigneur ! oh ! par pitié ! — Quoi ! vous êtes altesse,
Vous êtes roi. Duchesse, ou marquise, ou comtesse,
Vous n'avez qu'à choisir. Les femmes de la cour
Ont toujours un amour tout prêt pour votre amour.
Mais mon proscrit, qu'a-t-il reçu du ciel avare?

517 Compare Corneille's *Nicomède*, ll. 136–38. To Laodice, who tells him that her heart is already occupied, Attale replies :

"Que celui qui l'occupe a de bonne fortune !
Et que seroit heureux qui pourroit aujourd'hui
Disputer cette place et l'emporter sur lui !"

526–28 Compare Corneille's *Polyeucte*, ll. 389-92, where Fabian pleads with Sevère not to try to see Pauline, but

"Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses :
Vous trouverez à Rome assez d'autres maîtresses ;
Et dans ce haut degré de puissance et d'honneur,
Les plus grands y tiendront notre amour à bonheur."

Ah! vous avez Castille, Aragon et Navarre,
Et Murcie, et Léon, dix royaumes encor,
Et les Flamands, et l'Inde avec les mines d'or!
Vous avez un empire auquel nul roi ne touche,
Si vaste que jamais le soleil ne s'y couche!
Et, quand vous avez tout, voudrez-vous, vous le roi,
Me prendre, pauvre fille, à lui qui n'a que moi?

Elle se jette à ses genoux. Il cherche à l'entraîner.

DON CARLOS.

Viens! Je n'écoute rien. Viens! Si tu m'accom-
Je te donne, choisis, quatre de mes Espagnes. [pagnes,
Dis, lesquelles veux-tu? Choisis!

Elle se débat dans ses bras.

DOÑA SOL.

Pour mon honneur,
Je ne veux rien de vous que ce poignard, seigneur!

530 **Castille,** etc. These provinces, formerly independent kingdoms of Spain, were, upon the marriage of Ferdinand and Isabella in 1469, united by them into one government.

530–36 Compare Racine's *Britannicus*, ll. 651–56, where in speaking of Nero's blessings and pleasures, Junie says:

> "L'Empire en est pour vous l'inépuisable source;
> Ou si quelque chagrin en interrompt la course,
> Tout l'univers, soigneux de les entretenir,
> S'empresse à l'effacer de votre souvenir.
> Britannicus est seul. Quelque ennui qui le presse,
> Il ne voit dans son sort que moi qui s'intéresse."

(Cited also by Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, pp. 15–16.)

531 **dix,** *i. e.*, some ten.

532 **Les Flamands.** The Netherlands belonged to Spain from 1506 to 1579. — *l'Inde* = *les Indes*, including all the Spanish possessions in America and the West Indies.

534 The words of this line are said to be literally true of the present British Empire.

535–36 Compare Hernani's description of the attributes and possessions of Don Ruy Gomez, ll. 105–13; 147–50.

540–41 Compare a similar melodramatic situation in Schiller's *Robbers*, III., sc. 1, where Amalia, whom Franz Moor is trying to

Elle lui arrache le poignard de sa ceinture. Il la lâche et recule.
Avancez maintenant ! faites un pas !

DON CARLOS.

La belle !
Je ne m'étonne plus si l'on aime un rebelle !
Il veut faire un pas. Elle lève le poignard.

DOÑA SOL.

Pour un pas, je vous tue, et me tue.
Il recule encore. Elle se détourne et crie avec force.
Hernani !
Hernani !

DON CARLOS.

Taisez-vous !

DOÑA SOL, *le poignard levé.*

Un pas ! tout est fini.

DON CARLOS.

Madame ! à cet excès ma douceur est réduite.
J'ai là pour vous forcer trois hommes de ma suite . . .

HERNANI, *surgissant tout à coup derrière lui.*

Vous en oubliez un !

drag away, suddenly snatches his sword from him, hastily disengages herself, and says: "Dare to approach, and this steel shall strike your lascivious heart to the core." In commenting on this scene, Thomas, *Schiller*, p. 50, remarks: "No one should blame Amalia for boxing the ears of Franz or drawing the sword upon him; it is unladylike conduct, but very good storm — and — stress realism." Compare also Rebecca's device of escape from Brian by leaping from the window, Scott's *Ivanhoe*, ch. XXIV.

541 Note in this scene three attitudes of Doña Sol towards Don Carlos, — that of scorn (489), entreaty (525), and defiance.

547 **Vous en oubliez un.** See l. 381, where the same idea is dwelt upon at length.

Le roi se retourne, et voit Hernani immobile derrière lui dans l'ombre, les bras croisés sous le long manteau qui l'enveloppe, et le large bord de son chapeau relevé. Doña Sol pousse un cri, court à Hernani et l'entoure de ses bras.

SCÈNE III

DON CARLOS, DOÑA SOL, HERNANI.

HERNANI, *immobile, les bras toujours croisés, et ses yeux étincelants fixés sur le roi.*

Ah! le ciel m'est témoin
Que volontiers je l'eusse été chercher plus loin!

DOÑA SOL.

Hernani, sauvez-moi de lui!

HERNANI.

Soyez tranquille,
Mon amour!

DON CARLOS.

Que font donc mes amis par la ville?

Of such striking situations as the present Marzials, *Life of Victor Hugo*, p. 96, well says: "If the incidents [of Hugo's plots] are too often those of a melodrama, and are caused rather by what may be called accident than development of character, yet no one can deny their stage effectiveness, and the opportunities they afford the actor."

SCENE 3. By means of the splendid and effective situation that closed the preceding scene, the curiosity of the audience has been thoroughly aroused; and their expectation is not disappointed but heightened by the admirable vigor of the verse and the intense action of the present scene. Even Hugo's enemies at the first representation of *Hernani* could not refrain from applauding the exchange of words of hate and defiance between the rivals, Hernani and Don Carlos.

In this scene the revenge action, or rather inaction, is advanced, and preparation is made for the beautiful scene which closes the act and contributes to the progress of the love action.

548 été=*allé*.

550 See l. 363, where orders were given to the duke of Argos to exterminate the band.

Avoir laissé passer ce chef de bohémiens !
Appelant.
Monterey !

HERNANI.

Vos amis sont au pouvoir des miens,
Et ne réclamez pas leur épée impuissante. [soixante.
Pour trois qui vous viendraient, il m'en viendrait
Soixante dont un seul vous vaut tous quatre. Ainsi
Vidons entre nous deux notre querelle ici.
Quoi ! vous portiez la main sur cette jeune fille !
C'était d'un imprudent, seigneur roi de Castille,
Et d'un lâche !

DON CARLOS, *souriant avec dédain.*

Seigneur bandit, de vous à moi,
Pas de reproche !

HERNANI.

Il raille ! Oh ! je ne suis pas roi ;
Mais quand un roi m'insulte et par surcroît me raille,
Ma colère va haut et me monte à sa taille,
Et, prenez garde, on craint, quand on me fait affront,
Plus qu'un cimier de roi la rougeur de mon front !
Vous êtes insensé si quelque espoir vous leurre.
Il lui saisit le bras
Savez-vous quelle main vous étreint à cette heure ?
Ecoutez. Votre père a fait mourir le mien,

551 Avoir laissé. An infinitive of indignation, used elliptically for *croire que*, etc. (Perry.)

558 C'était. Supply *le fait* or *l'action.*

562 me monte=*m'élève.*

564 cimier. See l. 350, note.

567 Votre père. See ll. 88–89.

567–70 Hernani again repeats two causes of his fierce hatred of Don Carlos enlarged upon in his soliloquy which closed Act I. See

Je vous hais. Vous avez pris mon titre et mon bien,
Je vous hais. Nous aimons tous deux la même femme,
Je vous hais, je vous hais,—oui, je te hais dans l'âme !

DON CARLOS.

C'est bien.

HERNANI.

Ce soir pourtant ma haine était bien loin.
Je n'avais qu'un désir, qu'une ardeur, qu'un besoin,
Doña Sol ! — Plein d'amour, j'accourais . . . . Sur mon âme !

ll.384-85. Compare with this the scene in *Ruy Blas*, ll. 2160-63, where Don Salluste exultingly tells the Queen the causes of his hatred of her and of his desire for revenge:

" Ah ! vous m'avez cassé ! je vous détrône, moi.
Ah ! vous m'avez banni ! je vous chasse, et m'en vante.
Ah ! vous m'avez pour femme offert votre suivante !
Moi, je vous ai donné mon laquais pour amant."

570 ff. **te.** Note the change from *vous* to *te*, to denote contempt.

571-72 Hernani's hatred always softens when there is a prospect of possessing Doña Sol. One cause of hatred is not sufficient to make him carry out his threat to avenge himself on the king. His most violent outbursts are called forth only by the additional fact that Carlos is his rival. In his soliloquy (l. 385 foll.) where he gives the causes of his hatred of Don Carlos, he confesses that he remained wavering for a moment between love and hate, and that he forgot in loving her the hatred which burdened him; but that when Carlos comes into his presence and reminds him that they are rivals, then the uncertain balance falls on the side of hate. In the present scene, however, as he is about to escape with his sweetheart, his hate has abated, and only one desire, one ardor, one need — Doña Sol — engages his attention. Yet when the king plots against her an infamous ravishment, his desire for vengeance returns in all of its intensity. Again, at the end of the third act, when the king carries off Doña Sol as a hostage, Hernani's hatred returns and takes such violent possession of him that, in order to pursue the king, he makes the fatal mistake of surrendering his horn and of swearing the solemn oath to the old duke, his other rival. Finally, when in the fourth act Don Carlos pardons Hernani and restores to him Doña Sol, the bandit says (1760), "Oh ! ma haine s'en va ! "

Je vous trouve essayant contre elle un rapt infâme !
Quoi ! vous que j'oubliais, sur ma route placé !
Seigneur, je vous le dis, vous êtes insensé !
Don Carlos, te voilà pris dans ton propre piège.
Ni fuite, ni secours ! je te tiens et t'assiège !
Seul, entouré partout d'ennemis acharnés,
Que vas-tu faire ?

DON CARLOS, *fièrement.*

Allons ! vous me questionnez !

HERNANI.

Va, va, je ne veux pas qu'un bras obscur te frappe.
Il ne sied pas qu'ainsi ma vengeance m'échappe.
Tu ne seras touché par un autre que moi.
Défends-toi donc.

Il tire son épée.

DON CARLOS.

Je suis ton seigneur le roi.
Frappez. Mais pas de duel.

HERNANI.

Seigneur, qu'il te souvienne
Qu'hier encor ta dague a rencontré la mienne.

DON CARLOS.

Je le pouvais hier. J'ignorais votre nom,
Vous ignoriez mon titre. Aujourd'hui, compagnon,
Vous savez qui je suis et je sais qui vous êtes.

578 **Fuite,** *i. e.*, the means of flight.

580 **Questionnez.** See l. 428, note.

585–90 According to the code of honor, a nobleman could not fight a duel with one of lower birth than himself. Compare *Ruy Blas*, l. 2201, where Ruy Blas says he cannot fight a duel with Don Salluste because the latter is a nobleman. In Shakespeare's *Antony and*

HERNANI.

Peut-être.

DON CARLOS.

Pas de duel. Assassinez-moi. Faites!

HERNANI.

Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés ?
Çà, te défendras-tu ?

DON CARLOS.

Vous m'assassinerez!

Hernani recule. Don Carlos fixe des yeux d'aigle sur lui.

Ah! Vous croyez, bandits, que vos brigades viles
Pourront impunément s'épandre dans les villes?
Que teints de sang, chargés de meurtres, malheureux!
Vous pourrez après tout faire les généreux,
Et que nous daignerons, nous, victimes trompées,
Ennoblir vos poignards du choc de nos épées?
Non, le crime vous tient. Partout vous le traînez.
Nous, des duels avec vous! arrière! assassinez.

Hernani, sombre et pensif, tourmente quelques instants de la main la poignée de son épée, puis se retourne brusquement vers le roi, et brise la lame sur le pavé.

HERNANI.

Va-t'en donc!

Le roi se retourne à demi vers lui et le regarde avec hauteur.

Cleopatra, II., sc. 5: 82-3, Cleopatra, having just struck the messenger who has brought her bad news, says:

"These hands do lack nobility that they strike
A meaner than myself."

591 à moi. Used here for emphasis.

600-1 Like Hamlet, Hernani misses here a definite opportunity of killing the king and thereby obtaining his revenge. This time he has not, as on several other occasions, the excuse that love mollifies his hatred. Irresolution is one of the weak points of his character.

Nous aurons des rencontres meilleures.
Va-t'en.

DON CARLOS.

C'est bien, monsieur. Je vais dans quelques heures
Rentrer, moi votre roi, dans le palais ducal.
Mon premier soin sera de mander le fiscal.
A-t-on fait mettre à prix votre tête?

HERNANI.

Oui.

DON CARLOS.

Mon maître,
Je vous tiens de ce jour sujet rebelle et traître,
Je vous en avertis, partout je vous poursuis.
Je vous fais mettre au ban du royaume.

HERNANI.

J'y suis
Déjà.

DON CARLOS.

Bien.

HERNANI.

Mais la France est auprès de l'Espagne.
C'est un port.

DON CARLOS.

Je vais être empereur d'Allemagne.
Je vous fais mettre au ban de l'empire.

HERNANI.

A ton gré.
J'ai le reste du monde où je te braverai.
Il est plus d'un asile où ta puissance tombe.

604 fiscal. In this instance *fiscal*, a Spanish word, is used to denote an officer whose duty it is to prosecute criminals.

609 auprès de l'Espagne, *i. e.*, Catalonia. See l. 134.

612 This scene, in which Hernani triumphs over Don Carlos, whom

DON CARLOS.

Et quand j'aurai le monde?

HERNANI.

Alors j'aurai la tombe.

DON CARLOS.

Je saurai déjouer vos complots insolents.

HERNANI.

La vengeance est boiteuse, elle vient à pas lents,
Mais elle vient.

DON CARLOS, *riant à demi, avec dédain.*

Toucher à la dame qu'adore
Ce bandit!

HERNANI, *dont les yeux se rallument.*

Songes-tu que je te tiens encore?
Ne me rappelle pas, futur césar romain,
Que je t'ai là, chétif et petit dans ma main,
Et que si je serrais cette main trop loyale,
J'écraserais dans l'œuf ton aigle impériale!

DON CARLOS.

Faites.

HERNANI.

Va-t'en! va-t'en!

Il ôte son manteau et le jette sur les épaules du roi.

Fuis, et prends ce manteau.
Car dans nos rangs pour toi je crains quelque couteau.

Le roi s'enveloppe du manteau.

he has in his power, is an example of Spanish heroism and Castilian boasting after the manner of Corneille. Hugo, in the writing of this part of the scene, was evidently thinking of Napoleon.

616–17 Compare Horace, *Odes*, III., 2: 31: "Raro antecedentem scelestum deseruit pede poena claudo." (Cited by Perry.) Compare also the proverb, "The mills of the gods grind slowly, but they grind."

Pars tranquille à présent. Ma vengeance altérée
Pour tout autre que moi fait ta tête sacrée.

DON CARLOS.

Monsieur, vous qui venez de me parler ainsi,
Ne demandez un jour ni grâce ni merci !

SCÈNE IV

HERNANI, DOÑA SOL.

DOÑA SOL, *saisissant la main d'Hernani.*

Maintenant, fuyons vite.

HERNANI, *la repoussant avec une douceur grave.*

Il vous sied, mon amie,
D'être dans mon malheur toujours plus raffermie.
De n'y point renoncer, et de vouloir toujours
Jusqu'au fond, jusqu'au bout, accompagner mes jours.
C'est un noble dessein, digne d'un cœur fidèle !
Mais, tu le vois, mon Dieu, pour tant accepter d'elle,
Pour emporter joyeux dans mon antre avec moi
Ce trésor de beauté qui rend jaloux un roi,

SCENE 4. The main action is now resumed in another beautiful love scene between Hernani and Doña Sol, which recalls often some of the exquisite lyrical passages of *Romeo and Juliet.* In such passages Hugo, pre-eminently a lyrical poet, is particularly strong and successful. Such delightful cooing, such passionate murmurings, and such natural and spontaneous expressions of love ending in mutual embracings, had never been witnessed on the French Classical stage.

Mechanically, the scene gives Carlos time to send his soldiers to arrest Hernani.

636 Compare *Marion de Lorme*, I., sc. 2, where Didier says to Marion:

"Vivre ignoré dans un lieu de ton choix,
Y cacher un bonheur à faire envie aux rois!"

Pour que ma doña Sol me suive et m'appartienne,
Pour lui prendre sa vie et la joindre à la mienne,
Pour l'entraîner sans honte encore et sans regrets,
Il n'est plus temps ; je vois l'échafaud de trop près.

DOÑA SOL.

Que dites-vous?

HERNANI.

Ce roi que je bravais en face
Va me punir d'avoir osé lui faire grâce.
Il fuit ; déjà peut-être il est dans son palais.
Il appelle ses gens, ses gardes, ses valets,
Ses seigneurs, ses bourreaux . . .

DOÑA SOL.

Hernani ! Dieu ! je tremble !
Eh bien, hâtons-nous donc alors ! fuyons ensemble !

HERNANI.

Ensemble ! non, non. L'heure en est passée. Hélas !
Doña Sol, à mes yeux quand tu te révélas,
Bonne, et daignant m'aimer d'un amour secourable,
J'ai bien pu vous offrir, moi, pauvre misérable,
Ma montagne, mon bois, mon torrent, — ta pitié
M'enhardissait, — mon pain de proscrit, la moitié

and *Ruy Blas*, l. 1303, where the hero in speaking of his being loved by the Queen, says: "Moi, dont le cœur gonflé ferait envie aux rois."

642 See l. 628.

643–45 These lines foreshadow the striking situation at the end of the act, thereby making it less melodramatic. "Expectation is to be preferred to surprise."

647–53 See ll. 139–46. Compare also *Marion de Lorme*, III., sc. 6, where Didier says to Marion in a similar scene:

> "Laisse-moi suivre seul ma sombre route. **Hélas !**
> Après ce dur voyage, et quand je serais las,
> La couche qui m'attend, froide d'un froid de glace,
> Est étroite et pour deux n'a pas assez de place."

Du lit vert et touffu que la forêt me donne ;
Mais t'offrir la moitié de l'échafaud ! pardonne,
Doña Sol ! l'échafaud, c'est à moi seul !

DOÑA SOL.

Pourtant
Vous me l'aviez promis !

HERNANI, *tombant à ses genoux.*

Ange ! ah ! dans cet instant
Où la mort vient peut-être, où s'approche dans l'ombre,
Un sombre dénoûment pour un destin bien sombre,
Je le déclare ici, proscrit, traînant au flanc
Un souci profond, né dans un berceau sanglant,
Si noir que soit le deuil qui s'épand sur ma vie,
Je suis un homme heureux et je veux qu'on m'envie ;
Car vous m'avez aimé ! car vous me l'avez dit !
Car vous avez tout bas béni mon front maudit !

DOÑA SOL, *penchée sur sa tête.*

Hernani !

HERNANI.

Loué soit le sort doux et propice
Qui me mit cette fleur au bord du précipice !

Il se relève.

Et ce n'est pas pour vous que je parle en ce lieu,
Je parle pour le ciel qui m'écoute, et pour Dieu.

DOÑA SOL.

Souffre que je te suive.

HERNANI.

Ah ! ce serait un crime

660 See ll. 88–89.

666 me. Ethical dative.

669–74 Observe the magnanimity of Hernani, and contrast his conduct towards Doña Sol with that of Don Carlos. Compare *Marion de*

Que d'arracher la fleur en tombant dans l'abîme.
Va, j'en ai respiré le parfum, c'est assez !
Renoue à d'autres jours tes jours par moi froissés.
Epouse ce vieillard. C'est moi qui te délie.
Je rentre dans ma nuit. Toi, sois heureuse, oublie !

DOÑA SOL.

Non, je te suis ! je veux ma part de ton linceul !
Je m'attache à tes pas.

HERNANI, *la serrant dans ses bras.*

Oh ! laisse-moi fuir seul.

Il la quitte avec un mouvement convulsif.

Lorme, I., sc. 2, where Didier tells Marion that he, fatal and accursed, hesitating to enter her room, said to himself at the foot of the wall:

"Pourquoi troubler cette eau si belle qui s'écoule?
Pourquoi cueillir ce lys?

The romantic heroes express in lyrical language not only their internal life, their passions, but also nature and external objects, as in the present speech of Hernani.

670 **Que.** This is an example of the redundant use of *que* to introduce an appositive clause, being the correlative of the *ce* of the preceding clause.

674 Time and again Hernani calls himself "a man of night." Misfortune to him becomes night, into which he plunges. This mysterious darkness is one of the manifestations of the "Romantic malady," as old as Euripides himself. There are other "men of night" in Hugo's works. Didier says to Marion (*Marion de Lorme*. I., sc. 2):

"Ai-je droit d'accepter ce don de son amour,
Et de mêler ma brume et ma nuit à son jour."

Ruy Blas, in a letter to the queen, writes (*Ruy Blas*, ll. 796–97):

"Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là
Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile."

Again, Ruy Blas, in a soliloquy (*ibid.*, ll. 1605–06), says of Don Salluste:

"Il sort soudain de l'ombre et puis il s'y replonge,
Et là, seul dans sa nuit, que fait-il."

In *Notre-Dame de Paris* II., p. 109, Claude, the priest, says to La Esmeralda, who has rejected him: "Au dedans de moi est l'hiver, la glace, le désespoir; j'ai la nuit dans l'âme." Like Didier, Ruy Blas, Charles von Moor, Werther, and the Giaour, Hernani is a wanderer in the dark whose pathetic dreams elicit our sympathy.

DOÑA SOL, *douloureusement et joignant les mains.*

Hernani ! tu me fuis ! Ainsi donc, insensée,
Avoir donné sa vie, et se voir repoussée,
Et n'avoir, après tant d'amour et tant d'ennui,
Pas même le bonheur de mourir près de lui !

HERNANI.

Je suis banni ! je suis proscrit ! je suis funeste !

DOÑA SOL.

Ah ! vous êtes ingrat !

HERNANI, *revenant sur ses pas.*

Eh bien, non ! non, je reste.
Tu le veux, me voici. Viens, oh ! viens dans mes bras !
Je reste, et resterai tant que tu le voudras.
Oublions-les ! restons. —

Il l'assied sur un banc.

Sieds-toi sur cette pierre.

Il se place à ses pieds.

Des flammes de tes yeux inonde ma paupière,
Chante-moi quelque chant comme parfois le soir
Tu m'en chantais, avec des pleurs dans ton œil noir.
Soyons heureux ! buvons, car la coupe est remplie,
Car cette heure est à nous, et le reste est folie.
Parle-moi, ravis-moi. N'est-ce pas qu'il est doux

686–96 In this and in other speeches of Hernani we are made to feel that the love of Hernani for Doña Sol, though mingled with despair, is warm, spontaneous, and genuine. Music is here the "food of love." Of this and other love scenes in the dramas of Hugo, Stapfer (*Racine et Victor Hugo*, pp. 33–4) says: "L'expression de l'amour devient un pur babil poétique, dont la mélodie et la couleur peuvent toujours charmer l'oreille et les yeux, mais qui est au fond trop insignifiant pour toucher vraiment l'âme ou pour intéresser sérieusement l'esprit."

691 Compare *Ruy Blas*, l. 1228, where the queen, who had been eagerly listening to Ruy Blas' wonderful words of love, exclaims, "Oh ! parle ! ravis moi !"

D'aimer et de savoir qu'on vous aime à genoux?
D'être deux? d'être seuls? et que c'est douce chose
De se parler d'amour la nuit quand tout repose?
Oh! laisse-moi dormir et rêver sur ton sein,
Doña Sol! mon amour! ma beauté!

Bruit de cloches au loin.

DOÑA SOL, *se levant effarée.*

Le tocsin!
Entends-tu? le tocsin!

HERNANI, *toujours à genoux.*

Eh non! c'est notre noce
Qu'on sonne.

Le bruit des cloches augmente. Cris confus, flambeaux et lumières à toutes les fenêtres, sur tous les toits, dans toutes les rues.

DOÑA SOL.

Lève-toi! fuis! Grand Dieu! Saragosse
S'allume!

HERNANI, *se soulevant à demi.*

Nous aurons une noce aux flambeaux.

DOÑA SOL.

C'est la noce des morts! la noce des tombeaux!

Bruit d'épées. Cris.

HERNANI, *se recouchant sur le banc de pierre.*

Rendormons-nous!

693–94 Compare Romeo in the balcony scene, *Romeo and Juliet*, II., sc. 1: 165–6:

> "How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
> Like softest music to attending ears."

See also l. 670, note.

697 See l. 643. This melodramatic scene of the tocsin, with its striking contrasts, with its concrete expression of deep, passionate love bordering on madness, so seldom attempted by the Classical dramatists, has been generally admired for its touching and tender pathos.

UN MONTAGNARD, *l'épée à la main, accourant.*

Seigneur, les sbires, les alcades,
Débouchent dans la place en longues cavalcades !
Alerte, monseigneur !

Hernani se lève.

DOÑA SOL, *pâle.*

Ah ! tu l'avais bien dit !

LE MONTAGNARD.

Au secours !

HERNANI, *au montagnard.*

Me voici. C'est bien.

CRIS CONFUS, *au dehors.*

Mort au bandit !

HERNANI, *au montagnard.*

Ton épée.

A doña Sol.

Adieu donc !

DOÑA SOL.

C'est moi qui fais ta perte !
Où vas tu ?

Lui montrant la petite porte.

Viens ! Fuyons par cette porte ouverte.

HERNANI,

Dieu ! laisser mes amis ! que dis-tu ?

Tumulte et cris.

DOÑA SOL.

Ces clameurs
Me brisent.

Retenant Hernani.

Souviens-toi que si tu meurs, je meurs !

705 Ton épée. See stage directions following l. 600.

HERNANI, *la tenant embrassée.*

Un baiser !

DOÑA SOL.

Mon époux ! mon Hernani ! mon maître !

HERNANI, *la baisant au front.*

Hélas ! c'est le premier.

DOÑA SOL.

C'est le dernier peut-être.

Il part. Elle tombe sur le banc.

710 This gloomy foreboding foreshadows the catastrophe and serves to increase the interest and suspense of the spectators. Compare *Romeo and Juliet*, I., sc. 4: 106–9, where Romeo says:

"My mind misgives
Some consequence, yet hanging in the stars,
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels."

ACTE TROISIÈME

LE VIEILLARD

LE CHATEAU DE SILVA

Dans les montagnes d'Aragon

La galerie des portraits de la famille de Silva; grande salle, dont ces portraits, entourés de riches bordures, et surmontés de couronnes ducales et d'écussons dorés, font la décoration. Au fond une haute porte gothique. Entre chaque portrait une panoplie complète, toutes ces armures de siècles différents.

SCÈNE PREMIÈRE

DOÑA SOL, *blanche, et debout près d'une table;* DON RUY GOMEZ DE SILVA, *assis dans son grand fauteuil ducal en bois de chêne.*

DON RUY GOMEZ.

Enfin! c'est aujourd'hui! dans une heure on sera
Ma duchesse! plus d'oncle! et l'on m'embrassera!
Mais m'as-tu pardonné? j'avais tort, je l'avoue.
J'ai fait rougir ton front, j'ai fait pâlir ta joue.

ACT III

The title of the act, *Le Vieillard*, is intended to be regarded as antithetical to that of the second act, *Le Bandit*, who is the young man.

SCENE I. In this scene we have the love of the old man as opposed to that of the young man. While the love of the old man is lyrical and rhetorical, at the same time it is natural and therefore probable. The old duke loves not like a young man, but like an old man; and it is permissible for an old man to love so long as his love is reasonable

J'ai soupçonné trop vite, et je n'aurais point dû
Te condamner ainsi sans avoir entendu.
Que l'apparence a tort! Injustes que nous sommes!
Certe, ils étaient bien là, les deux beaux jeunes hommes!
C'est égal. Je devais n'en pas croire mes yeux.
Mais que veux-tu, ma pauvre enfant? quand on est vieux!

DOÑA SOL, *immobile et grave.*

Vous reparlez toujours de cela. Qui vous blâme?

DON RUY GOMEZ.

Moi! J'eus tort. Je devais savoir qu'avec ton âme
On n'a point de galants lorsqu'on est doña Sol,
Et qu'on a dans le cœur de bon sang espagnol.

and appropriate. Aristotle (*Poetics*, ch. XV.) insisted on aiming at propriety of character. Horace (*Ars Poetica*, l. 316) said:

> "Doubt not but he [the poet] each character shall scan
> And shrewdly fit the manners to the man."
>
> (Howes.)

Corneille (*Œuvres*, Marty-Laveaux's edition, I., p. 30) wrote: "Les mœurs doivent être convenables. . . . Le poete doit considérer l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi et le pays de ceux qu'il introduit. . . . C'est le propre de jeune homme d'être amoureux et non pas d'un vieillard; cela n'empêche pas qu'un vieillard ne le devienne: les exemples en sont assez souvent devant nos yeux; mais il passerait pour fou s'il voulait faire l'amour en jeune homme, et s'il prétendait se faire aimer par les bonnes qualités de sa personne." Compare also the remarks introductory to Act I., sc. 3.

This scene, furthermore, contributes to the growth of the main action and begins the climax. Don Ruy Gomez, one of the opposing forces, is represented as on the point of marrying Doña Sol. At the end of the scene appears Hernani, the aggressive force, or hero, disguised as a pilgrim. Like Hamlet he is apparently indifferent or undecided. His action is inaction.

713. In this and the following lines the duke refers to his finding the two young men in the room of Doña Sol. See Act I., sc. 3.

DOÑA SOL.

Certe, il est bon et pur, monseigneur, et peut-être
On le verra bientôt.

DON RUY GOMEZ, *se levant et allant à elle.*

Ecoute, on n'est pas maître
De soi-même, amoureux comme je suis de toi,
Et vieux. On est jaloux, on est méchant, pourquoi?
Parce que l'on est vieux. Parce que beauté, grâce,
Jeunesse, dans autrui, tout fait peur, tout menace.
Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux
De soi. Dérision! que cet amour boiteux,
Qui nous remet au cœur tant d'ivresse et de flamme,
Ait oublié le corps en rajeunissant l'âme! [souvent,
— Quand passe un jeune pâtre — oui, c'en est là! —
Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant.
Lui dans son pré vert, moi dans mes noires allées,
Souvent je dis tout bas: — O mes tours crénelées,
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,
Oh! que je donnerais mes blés et mes forêts,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,

725–26. Note the irony of Doña Sol's words, which also foreshadow the tragic catastrophe.

726 ff. The melancholy love of the discarded old duke, and his delicate and tender apologies for his love, are touching. His love is not ludicrous; it is a weakness. He would be young again, he would be a mere shepherd boy, if only he could love like a young man. His love therefore elicits not laughter but pity, and in that it is tragic.

729 **l'on.** *l'on* is written for *on* in order to prevent the elision of the *e* in *que*, thereby giving a syllable. Compare l. 731, where the *e* of *que* is elided before *on*.

735–37. See l. 670, note.

737 **noires allées.** These garden paths were dark because of the high hedges along their borders.

Et tous mes vieux aïeux qui bientôt m'attendront,
Pour sa chaumière neuve et pour son jeune front! —
Car ses cheveux sont noirs, car son œil reluit comme
Le tien, tu peux le voir, et dire : Ce jeune homme!
Et puis penser à moi qui suis vieux. Je le sais!
Pourtant j'ai nom Silva, mais ce n'est plus assez!
Oui, je me dis cela. Vois à quel point je t'aime!
Le tout, pour être jeune et beau comme toi-même!
Mais à quoi vais-je ici rêver? Moi, jeune et beau!
Qui te dois de si loin devancer au tombeau!

DOÑA SOL.

Qui sait?

DON RUY GOMEZ.

Mais va, crois-moi, ces cavaliers frivoles
N'ont pas d'amour si grand qu'il ne s'use en paroles.
Qu'une fille aime et croie un de ces jouvenceaux,
Elle en meurt, il en rit. Tous ces jeunes oiseaux,
A l'aile vive et peinte, au langoureux ramage,
Ont un amour qui mue ainsi que leur plumage.
Les vieux, dont l'âge éteint la voix et les couleurs,
Ont l'aile plus fidèle, et, moins beaux, sont meilleurs.
Nous aimons bien. Nos pas sont lourds? nos yeux arides?

745-46 **comme le tien.** This is a striking example of *enjambement* or the overlapping of the sense into the next line, — a characteristic of the Romantic versification, as it is of the later plays of Shakespeare.

750 **le tout.** Supply *je donnerais.*

753 **Qui sait.** See l. 725, note.

753 **cavaliers frivoles.** Compare Molière, who gives us several good descriptions of the frivolous young man, as in *L'Avare*, II., sc. 5, and in *Ecole des Femmes*, III., sc. 1. Compare also Hugo in *Ruy Blas*, l. 911 *ff.*

757 **ramage.** Elliptical for older *chant ramage* = the singing of the birds among the branches of the trees.

Nos fronts ridés? Au cœur on n'a jamais de rides.
Hélas! quand un vieillard aime, il faut l'épargner.
Le cœur est toujours jeune et peut toujours saigner.
Oh! mon amour n'est point comme un jouet de verre
Qui brille et tremble; oh! non, c'est un amour sévère,
Profond, solide, sûr, paternel, amical,
De bois de chêne, ainsi que mon fauteuil ducal!
Voilà comme je t'aime, et puis je t'aime encore
De cent autres façons, comme on aime l'aurore,
Comme on aime les fleurs, comme on aime les cieux!
De te voir tous les jours, toi, ton pas gracieux,
Ton front pur, le beau feu de ta fière prunelle,
Je ris, et j'ai dans l'âme une fête éternelle?

DOÑA SOL.

Hélas!

DON RUY GOMEZ.

Et puis, vois-tu, le monde trouve beau,
Lorsqu'un homme s'éteint, et, lambeau par lambeau,
S'en va, lorsqu'il trébuche au marbre de la tombe,
Qu'une femme, ange pur, innocente colombe,
Veille sur lui, l'abrite, et daigne encor souffrir
L'inutile vieillard qui n'est bon qu'à mourir.
C'est une œuvre sacrée et qu'à bon droit on loue

758. Compare Shakespeare's *All's Well That Ends Well*, I., sc. 2: 59–64, where the king, in speaking of the "plausive words" of his melancholy old friend, Bertram's father, says:

> "'Let me not live,' quoth he,
> 'After my flame lacks oil, to be the snuff
> Of younger spirits, whose apprehensive senses
> All but new things disdain: whose judgements are
> Mere fathers of their garments; whose constancies
> Expire before their fashions.'"

777. Observe that the old duke is constantly reminding Doña Sol of his age and of his nearness to the tomb, and note also her cold and indifferent responses to his speeches.

Que ce suprême effort d'un cœur qui se dévoue,
Qui console un mourant jusqu'à la fin du jour,
Et, sans aimer peut-être, a des semblants d'amour!
Ah! tu seras pour moi cet ange au cœur de femme
Qui du pauvre vieillard réjouit encor l'âme,
Et de ses derniers ans lui porte la moitié,
Fille par le respect et sœur par la pitié.

DOÑA SOL.

Loin de me précéder, vous pourrez bien me suivre,
Monseigneur. Ce n'est pas une raison pour vivre
Que d'être jeune. Hélas! je vous le dis, souvent
Les vieillards sont tardifs, les jeunes vont devant,
Et leurs yeux brusquement referment leur paupière,
Comme un sépulcre ouvert dont retombe la pierre.

DON RUY GOMEZ.

Oh! les sombres discours! Mais je vous gronderai,
Enfant! un pareil jour est joyeux et sacré.
Comment, à ce propos, quand l'heure nous appelle,
N'êtes-vous pas encor prête pour la chapelle?
Mais, vite! habillez-vous. Je compte les instants.
La parure de noce!

DOÑA SOL.

Il sera toujours temps.

DON RUY GOMEZ.

Non pas.

Entre un page.

Que veut Iaquez?

LE PAGE.

Monseigneur, à la porte

801 Non pas. Elliptical for *non, il ne le* (= *toujours temps*) *sera pas.*

Un homme, un pèlerin, un mendiant, n'importe,
Est là qui vous demande asile.

DON RUY GOMEZ.

Quel qu'il soit,
Le bonheur entre avec l'étranger qu'on reçoit.
Qu'il vienne. — Du dehors a-t-on quelques nouvelles?
Que dit-on de ce chef de bandits infidèles
Qui remplit nos forêts de sa rébellion?

LE PAGE.

C'en est fait d'Hernani, c'en est fait du lion
De la montagne.

DOÑA SOL, *à part.*

Dieu!

DON RUY GOMEZ.

Quoi?

LE PAGE.

La bande est détruite.
Le roi, dit-on, s'est mis lui-même à leur poursuite.
La tête d'Hernani vaut mille écus du roi
Pour l'instant; mais on dit qu'il est mort.

804–05 It was generally believed that the visit of a stranger brought good fortune to the household of the castle. The stranger is admitted also because he would bring the news of the country with him. Pilgrims and crusaders were especially welcome in view of the fact that they had the latest news from foreign and distant lands. It must be remembered that at this time the castles of the great lords were far apart, and that there were no newspapers and no great postal system. Therefore the first question to be asked of the supposed pilgrim is naturally in regard to the leader of the bandits, who seemed to be particularly active at this time. Compare *The Libation Pourers* of Aeschylus, l. 688, where Orestes says to his mother:

> "I could have wished to come to prosperous hosts,
> As known and welcomed for my tidings good;
> For who to hosts is friendlier than a guest."

808 lion. See l. 1028.

DOÑA SOL, *à part.*

Quoi ! sans moi,
Hernani ?

DON RUY GOMEZ.

Grâce au ciel ! il est mort, le rebelle !
On peut se réjouir maintenant, chère belle.
Allez donc vous parer, mon amour, mon orgueil !
Aujourd'hui, double fête !

DOÑA SOL, *à part.*

Oh ! des habits de deuil !

Elle sort.

DON RUY GOMEZ, *au page.*

Fais-lui vite porter l'écrin que je lui donne,

Il se rassied dans son fauteuil.

Je veux la voir parée ainsi qu'une madone,
Et grâce à ses doux yeux, et grâce à mon écrin,
Belle à faire à genoux tomber un pèlerin.
A propos, et celui qui nous demande un gîte ?
Dis-lui d'entrer, fais-lui nos excuses, cours vite.

Le page salue et sort.

Laisser son hôte attendre ! ah ! c'est mal !

La porte du fond s'ouvre. Paraît Hernani déguisé en pèlerin. Le duc se lève et va à sa rencontre.

SCÈNE II

DON RUY GOMEZ, HERNANI

Hernani s'arrête sur le seuil de la porte.

HERNANI.

Monseigneur,
Paix et bonheur à vous !

823–24 (Stage directions). Note the disguise of Hernani both as a bandit and a pilgrim, — a melodramatic device *par excellence*.

824–25 Paix et bonheur, etc. These are the usual greetings of monks to one another. Compare *Pax vobiscum* in *Ivanhoe*, ch. XXVI.

DON RUY GOMEZ, *le saluant de la main.*

A toi paix et bonheur,
Mon hôte !

Hernani entre. Le duc se rassied.

N'es-tu pas pèlerin?

HERNANI, *s'inclinant.*

Oui.

DON RUY GOMEZ.

Sans doute
Tu viens d'Armillas?

HERNANI.

Non. J'ai pris une autre route;
On se battait par là.

DON RUY GOMEZ.

La troupe du banni,
N'est-ce pas?

HERNANI.

Je ne sais.

DON RUY GOMEZ.

Le chef, le Hernani,
Que devient-il? sais-tu?

825 N'es-tu pas pèlerin? This device of a disguised pilgrim is made use of by Shakespeare in his *All's Well That Ends Well*, in which Helena, the heroine, under the pretence of making a pilgrimage to St. Jacques le Grand, goes to Florence to spy upon her husband. St. James was the patron saint of pilgrims. Helena says (III, sc. 4): "I am Saint Jacque's pilgrim, thither gone." Shylock (*Mer. of Ven.*, II., sc. 5: 36) swears by Jacob's staff, the pilgrim's staff. In Schiller's *William Tell*, II., sc., 2, Melchtal, disguised in pilgrim's weeds, entered and explored the castle of Sarnen. In the same author's *Wallenstein's Death*, the Princess Thekla proposes to her friend Lady Neubrunn that they, disguised as pilgrims, traveling to a distant shrine of hope and healing, make a pilgrimage to view the coffin of Thekla's lover. Scott makes use of the same device in *Quentin Durward*.

826 Note the dramatic irony of this whole scene, with an occasional comic touch, as for example, in l. 834.

HERNANI.

Seigneur, quel est cet homme?

DON RUY GOMEZ.

Tu ne le connais pas? tant pis! la grosse somme
Ne sera point pour toi. Vois-tu, ce Hernani,
C'est un rebelle au roi, trop longtemps impuni.
Si tu vas à Madrid, tu le pourras voir pendre.

HERNANI.

Je n'y vais pas.

DON RUY GOMEZ.

Sa tête est à qui veut la prendre.

HERNANI, *à part.*

Qu'on y vienne!

DON RUY GOMEZ.

Où vas-tu, bon pèlerin?

HERNANI.

Seigneur,
Je vais à Saragosse.

DON RUY GOMEZ.

Un vœu fait en l'honneur
D'un saint? de Notre-Dame?

HERNANI.

Oui, duc, de Notre-Dame.

DON RUY GOMEZ.

Del Pilar?

HERNANI.

Del Pilar.

DON RUY GOMEZ.

Il faut n'avoir point d'âme

833 **Le pourras voir.** For the more usual *pourras le voir.*
838 **Notre-Dame del Pilar.** "Our Lady of the Pillar" was one of

Pour ne point acquitter les vœux qu'on fait aux saints.
Mais, le tien accompli, n'as-tu d'autres desseins?
Voir le Pilier, c'est là tout ce que tu désires?

HERNANI.

Oui, je veux voir brûler les flambeaux et les cires,
Voir Notre-Dame, au fond du sombre corridor,
Luire en sa châsse ardente avec sa chape d'or,
Et puis m'en retourner.

DON RUY GOMEZ.

Fort bien. — Ton nom, mon frère?
Je suis Ruy de Silva.

HERNANI, *hésitant.*

Mon nom? . . .

DON RUY GOMEZ.

Tu peux le taire
Si tu veux. Nul n'a droit de le savoir ici.
Viens-tu pas demander asile?

HERNANI.

Oui, duc.

DON RUY GOMEZ.

Merci.
Sois le bienvenu. Reste, ami, ne te fais faute
De rien. Quant à ton nom, tu te nommes mon hôte.

the two cathedrals of Saragossa, and named by St. James in honor of the Virgin Mary, who is said to have brought to him one night a column of pure white marble, upon which she instructed him to build the cathedral.

843 au fond, etc. The Virgin's chapel is in the center of the cathedral, at the end of the aisle.

849 ne te fais faute de rien. Compare our "*just make yourself at home.*"

850 The fact that Hernani is now the guest of Gomez entitles him

Qui que tu sois, c'est bien ! et, sans être inquiet,
J'accueillerais Satan, si Dieu me l'envoyait.

La porte du fond s'ouvre à deux battants. Entre doña Sol, en parure de mariée. Derrière elle, pages, valets et deux femmes portant sur un coussin de velours un coffret d'argent ciselé, qu'elles vont déposer sur une table, et qui renferme un riche écrin, couronne de duchesse, bracelets, colliers, perles et brillants pêle-mêle. — Hernani, haletant et effaré, considère doña Sol avec des yeux ardents, sans écouter le duc.

SCÈNE III.

LES MÊMES, DOÑA SOL, PAGES, VALETS, FEMMES.

DON RUY GOMEZ, *continuant.*

Voici ma Notre-Dame, à moi. L'avoir priée

to full protection on the part of his host, who is bound to his guest by the very strong ties of hospitality, which were held sacred and inviolable by the mediaeval man. The ancient Greeks, too, regarded as inviolable the sanctities of the ties of hospitality. In Bryant's *Odyssey*, XIV., 66–69, the swine-herd Eumeus says to Ulysses:

> "My guest, it were not right to treat with scorn
> A stranger, though he were of humbler sort
> Than thou, for strangers and the poor are sent
> By Jove."

In his translation of the *Eumenides* of Aeschylus, p, 144. note 1, Plumptre says: "The early code of hospitality bound the host, who as such had once received a guest under the shelter of his roof, not to desert him, even though he might discover afterwards that he had been guilty of great crimes, but to escort him safely to the boundary of his territory." All the Greek dramatists allude frequently to the bond that binds together host and guest. Since the Greek heroes were almost universally a wandering race, it was quite natural that they should often meet as host and guest, and prudently conceal from each other their names and intentions, thus affording excellent opportunities for those splendid recognition scenes of which the Greek writers were so fond, and in the management of which they were so skilful.

853 **Notre-Dame.** See l. 837, where Hernani makes the same play on the word.

Te portera bonheur.

Il va présenter la main à doña Sol, toujours pâle et grave.

Ma belle mariée,
Venez. — Quoi ! pas d'anneau ! pas de couronne encor !

HERNANI, *d'une voix tonnante.*

Qui veut gagner ici mille carolus d'or ?

Tous se retournent étonnés. Il déchire sa robe de pèlerin, la foule aux pieds, et en sort dans son costume de montagnard.

Je suis Hernani.

DOÑA SOL, *à part, avec joie.*

Ciel ! vivant !

HERNANI, *aux valets.*

Je suis cet homme
Qu'on cherche.

Au duc.

Vous vouliez savoir si je me nomme
Perez ou Diego ? — Non, je me nomme Hernani.
C'est un bien plus beau nom, c'est un nom de banni,
C'est un nom de proscrit ! Vous voyez cette tête ?
Elle vaut assez d'or pour payer votre fête.

Aux valets.

Je vous la donne à tous. Vous serez bien payés !
Prenez ! liez mes mains, liez mes pieds, liez !
Mais non, c'est inutile, une chaîne me lie
Que je ne romprai point !

DOÑA SOL, *à part.*

Malheureuse !

DON RUY GOMEZ.

Folie !

Çà, mon hôte est un fou !

856 **Carolus d'or.** A gold coin of variable value, struck during the reign of Charles VIII. of France (1483–98), and marked with his name.

HERNANI.

Votre hôte est un bandit.

DOÑA SOL.

Oh ! ne l'écoutez pas !

HERNANI.

J'ai dit ce que j'ai dit.

DON RUY GOMEZ.

Mille carolus d'or ! monsieur, la somme est forte,
Et je ne suis pas sûr de tous mes gens.

HERNANI.

Qu'importe ?
Tant mieux si dans le nombre il s'en trouve un qui [veut.
Aux valets.
Livrez-moi ! vendez-moi !

DON RUY GOMEZ, *s'efforçant de le faire taire.*

Taisez-vous donc ! on peut
Vous prendre au mot.

HERNANI.

Amis, l'occasion est belle !
Je vous dis que je suis le proscrit, le rebelle,
Hernani !

DON RUY GOMEZ.

Taisez-vous !

HERNANI.

Hernani !

DOÑA SOL, *d'une voix éteinte, à son oreille.*

Oh ! tais-toi !

HERNANI, *se détournant à demi vers doña Sol.*

On se marie ici ! Je veux en être, moi !

Mon épousée aussi m'attend !

Au duc.

Elle est moins belle
Que la vôtre, seigneur, mais n'est pas moins fidèle.
C'est la mort !

Aux valets.

Nul de vous ne fait un pas encor ?

DOÑA SOL, *bas.*

Par pitié !

HERNANI, *aux valets.*

Hernani ! mille carolus d'or !

DON RUY GOMEZ.

C'est le démon !

HERNANI, *à un jeune homme.*

Viens, toi ; tu gagneras la somme.
Riche alors, de valet tu redeviendras homme.

Aux valets qui restent immobiles.

Vous aussi, vous tremblez ! ai-je assez de malheur !

DON RUY GOMEZ.

Frère, à toucher ta tête ils risqueraient la leur.
Fusses-tu Hernani, fusses-tu cent fois pire,
Pour ta vie au lieu d'or offrît-on un empire,
Mon hôte, je te dois protéger en ce lieu,
Même contre le roi, car je te tiens de Dieu.
S'il tombe un seul cheveu de ton front, que je meure !

881 le démon, *i. e.*, Satan. — Compare Schiller's *The Robbers*, V, 2, where Karl Moor declares he will offer his head, for which a reward of one thousand louis-d'-ors has been offered, to a poor man.

884 à. Used here absolutely for *if they should dare to.*

887–88 This foreshadows the action in scene 6, in which the old Duke actually protects the life of Hernani against the king.

888 See l. 850, note.

A doña Sol.

Ma nièce, vous serez ma femme dans une heure ;
Rentrez chez vous. Je vais faire armer le château,
J'en vais fermer la porte.

Il sort. Les valets le suivent.

HERNANI, *regardant avec désespoir sa ceinture dégarnie et désarmée.*

Oh ! pas même un couteau !

Doña Sol, après que le duc a disparu, fait quelques pas comme pour suivre ses femmes, puis s'arrête, et, dès qu'elles sont sorties, revient vers Hernani avec anxiété.

SCÈNE IV

HERNANI, DOÑA SOL.

Hernani considère avec un regard froid et comme inattentif l'écrin nuptial placé sur la table ; puis il hoche la tête, et ses yeux s'allument.

HERNANI.

Je vous fais compliment ! Plus que je ne puis dire
La parure me charme, et m'enchante, et j'admire !

Il s'approche de l'écrin.

La bague est de bon goût, — la couronne me plaît, —
Le collier est d'un beau travail, — le bracelet
Est rare, — mais cent fois, cent fois moins que la [femme !

891 Je vais, etc. He is going to do this in order to protect his guest.

893 ff. Note the dignity and the cool calculation of this speech of Hernani, who, of course, knows nothing of Doña Sol's attitude towards her uncle. This scene is a fine example of the dramatic effect of irony, so extensively employed by the ancient dramatists and by Shakespeare. The audience and Doña Sol are acquainted with the situation, but Hernani does not realize the fact that Doña Sol is about to be married to the Duke.

897 moins. Supply *rare.*

Qui sous un front si pur cache ce cœur infâme !

Examinant de nouveau le coffret.

Et qu'avez-vous donné pour tout cela ? — Fort bien !
Un peu de votre amour ? mais, vraiment, c'est pour rien !
Grand Dieu ! trahir ainsi ! n'avoir pas honte, et vivre !

Examinant l'écrin.

Mais peut-être après tout c'est perle fausse et cuivre
Au lieu d'or, verre et plomb, diamants déloyaux,
Faux saphirs, faux bijoux, faux brillants, faux joyaux !
Ah ! s'il en est ainsi, comme cette parure,
Ton cœur est faux, duchesse, et tu n'es que dorure !

Il revient au coffret.

— Mais non, non. Tout est vrai, tout est bon, tout est beau !
Il n'oserait tromper, lui qui touche au tombeau.
Rien n'y manque.

Il prend l'une après l'autre toutes les pièces de l'écrin.

Collier, brillants, pendants d'oreille,
Couronne de duchesse, anneau d'or. . . . — A merveille !
Grand merci de l'amour sûr, fidèle et profond !
Le précieux écrin !

DOÑA SOL.

Elle va au coffret, y fouille, et en tire un poignard.

Vous n'allez pas au fond !
— C'est le poignard qu'avec l'aide de ma patronne

901 **n'avoir pas.** For the usual *ne pas avoir.*

906 Compare Shakespeare, Sonnet CXLVII,

> "For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
> Who art as black as hell, as dark as night."

910–11 **A merveille,** etc. Spoken, of course, ironically.

913 **ma patronne,** *i. e.*, my patron saint.

Je pris au roi Carlos, lorsqu'il m'offrit un trône
Et que je refusai, pour vous qui m'outragez !

HERNANI, *tombant à ses pieds.*

Oh ! laisse qu'à genoux dans tes yeux affligés
J'efface tous ces pleurs amers et pleins de charmes,
Et tu prendras après tout mon sang pour tes larmes !

DOÑA SOL, *attendrie.*

Hernani ! je vous aime et vous pardonne, et n'ai
Que de l'amour pour vous.

HERNANI.

Elle m'a pardonné,
Et m'aime ! Qui pourra faire aussi que moi-même,
Après ce que j'ai dit, je me pardonne et m'aime?
Oh ! je voudrais savoir, ange au ciel réservé,
Où vous avez marché, pour baiser le pavé !

DOÑA SOL.

Ami !

HERNANI.

Non, je dois t'être odieux ! Mais, écoute,
Dis-moi : Je t'aime ! Hélas ! rassure un cœur qui doute,
Dis-le-moi ! car souvent avec ce peu de mots
La bouche d'une femme a guéri bien des maux.

DOÑA SOL, *absorbée et sans l'entendre.*

Croire que mon amour eût si peu de mémoire !
Que jamais ils pourraient, tous ces hommes sans gloire,
Jusqu'à d'autres amours, plus nobles à leur gré,
Rapetisser un cœur où son nom est entré !

914 See ll. 507, 540.
929 **si peu de mémoire** = *une mémoire si courte.*

HERNANI.

Hélas! j'ai blasphémé! Si j'étais à ta place,
Doña Sol, j'en aurais assez, je serais lasse
De ce fou furieux, de ce sombre insensé
Qui ne sait caresser qu'après qu'il a blessé.
Je lui dirais: Va-t'en! — Repousse-moi, repousse!
Et je te bénirai, car tu fus bonne et douce,
Car tu m'as supporté trop longtemps, car je suis
Mauvais, je noircirais tes jours avec mes nuits,
Car c'en est trop enfin, ton âme est belle et haute
Et pure, et si je suis méchant, est-ce ta faute?
Epouse le vieux duc! il est bon, noble, il a
Par sa mère Olmedo, par son père Alcala.
Encore un coup, sois riche avec lui, sois heureuse!
Moi, sais-tu ce que peut cette main généreuse
T'offrir de magnifique? une dot de douleurs.
Tu pourras y choisir ou du sang ou des pleurs.
L'exil, les fers, la mort, l'effroi qui m'environne,
C'est là ton collier d'or, c'est ta belle couronne,
Et jamais à l'épouse un époux plein d'orgueil
N'offrit plus riche écrin de misère et de deuil.

933 ff. Hernani's romantic love overthrows his reason. Not only is his soul grieved and in a state of uncertainty, but his mind is agitated. His misfortune becomes night, into which his stormy life plunges hopelessly. His jealousy, which is not founded on any real proof, or even on any serious suspicion of treachery, is caused by the despair of his sick and troubled soul. It is Romantic, not Classic jealousy.

938–4 Compare Racine's *Andromaque*, ll. 781–84:

> "Assez et trop longtemps mon amitié t'accable:
> Evite un malheureux, abandonne un coupable,
> Cher Pylade, crois moi, ta pitié te séduit,
> Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit."

940 See l. 674, note.

946 ce que. To be connected with *de magnifique* of the next line.

952 écrin. Compare the beginning of the scene for the contents of the material casket offered by the old duke.

Epouse le vieillard, te dis-je ; il te mérite !
Eh ! qui jamais croira que ma tête proscrite
Aille avec ton front pur ? qui, nous voyant tous deux,
Toi calme et belle, moi violent, hasardeux ;
Toi paisible et croissant comme une fleur à l'ombre,
Moi heurté dans l'orage à des écueils sans nombre,
Qui dira que nos sorts suivent la même loi ?
Non. Dieu qui fait tout bien ne te fit pas pour moi.
Je n'ai nul droit d'en haut sur toi, je me résigne.
J'ai ton cœur, c'est un vol ! je le rends au plus digne.
Jamais à nos amours le ciel n'a consenti.
Si j'ai dit que c'était ton destin, j'ai menti.
D'ailleurs, vengeance, amour, adieu ! mon jour s'achève.
Je m'en vais, inutile, avec mon double rêve,
Honteux de n'avoir pu ni punir ni charmer,
Qu'on m'ait fait pour haïr, moi qui n'ai su qu'aimer !
Pardonne-moi ! fuis-moi ! ce sont mes deux prières ;
Ne les rejette pas, car ce sont les dernières.
Tu vis et je suis mort. Je ne vois pas pourquoi
Tu te ferais murer dans ma tombe avec moi.

DOÑA SOL.

Ingrat !

HERNANI.

Monts d'Aragon ! Galice ! Estramadoure !
— Oh ! je porte malheur à tout ce qui m'entoure ! —
J'ai pris vos meilleurs fils, pour mes droits sans remords
Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts !
C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne.
Ils sont morts ! ils sont tous tombés dans la montagne,

958 orage, écueils. Hernani, the child of the woods, caves, mountains, and rocky coasts, is constantly using the language of natural scenery, so dear to the hearts of the Romanticists.

Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,
Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu !
Voilà ce que je fais de tout ce qui m'épouse !
Est-ce une destinée à te rendre jalouse ?
Doña Sol, prends le duc, prends l'enfer, prends le roi !
C'est bien. Tout ce qui n'est pas moi vaut mieux que moi !
Je n'ai plus un ami qui de moi se souvienne,
Tout me quitte, il est temps qu'à la fin ton tour vienne,
Car je dois être seul. Fuis ma contagion.
Ne te fais pas d'aimer une religion !
Oh ! par pitié pour toi, fuis ! — Tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi. Je suis une force qui va !
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !

988 That is, don't make love a sacred obligation or a matter of conscience.

992 qui va. Compare the similar expression *jamais ne m'arrêts* l. 997, and see l. 674, note. Hernani has the fatal air, and is constantly pursued by fatality. He is an unconscious energy, "*une force qui va.*" He is not an intelligent being, but a blind agent. The melancholy bandit is a man of night, "un malheureux traînant après lui l'anathème," and "porte malheur à tout ce qui l'entoure" (974). His acts are not regulated by reason or an enlightened conscience.

Compare with the melancholy and mysterious Hernani another of Hugo's fatal heroes, Didier, who, in the words of Brander Matthews, "is a wanderer on the face of the earth, and has great capacity for suffering," and who says, *Marion de Lorme*, III., sc. 6:

> "Mon astre est mauvais.
> J'ignore d'où je viens et j'ignore où je vais,
> Mon ciel est noir."

Compare also Racine, *Mithridate*, l. 1218: "Je suis un malheureux que le destin poursuit"; and *Iphigénie*, ll. 425–27:

> "Je reçus et je vois le jour que je respire
> Sans que père ni mère ait daigné me sourire.
> J'ignore qui je suis."

Compare also the melancholy, mysterious, and distracted Hamlet, meditating self-slaughter and losing all power of purposeful action;

Une âme de malheur faite avec des ténèbres !
Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond,
Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond !
Cependant, à l'entour de ma course farouche,
Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !
Oh ! fuis ! détourne-toi de mon chemin fatal,
Hélas ! sans le vouloir, je te ferais du mal !

DOÑA SOL.

Grand Dieu !

HERNANI.

C'est un démon redoutable, te dis-je,
Que le mien. Mon bonheur ! voilà le seul prodige
Qui lui soit impossible. Et toi, c'est le bonheur !
Tu n'es donc pas pour moi, cherche un autre seigneur !
Va, si jamais le ciel à mon sort qu'il renie
Souriait . . . n'y crois pas ! ce serait ironie !
Epouse le duc !

DOÑA SOL.

Donc, ce n'était pas assez !
Vous aviez déchiré mon cœur, vous le brisez !
Ah ! vous ne m'aimez plus !

and Stephen Phillips, *Paolo and Francesca*, I., sc. 1, p. 26, where Lucrezia says to Giovanni:

> "I am become a danger and a menace,
> A wandering fire, a disappointed force,
> A peril."

Of course, the morbid melancholy of Jaques is well known to all.

1003 chemin fatal. See l. 681.

1004 Hernani's jealousy is not pernicious like Othello's or Orasmane's. The fatal bandit fears lest he might involuntarily do his lover harm.

HERNANI.

Oh ! mon cœur et mon âme,
C'est toi ! l'ardent foyer d'où me vient toute flamme,
C'est toi ! ne m'en veux pas de fuir, être adoré !

DOÑA SOL.

Je ne vous en veux pas. Seulement, j'en mourrai.

HERNANI.

Mourir ! pour qui ? pour moi ? Se peut-il que tu meures
Pour si peu ?

DOÑA SOL, *laissant éclater ses larmes.*

Voilà tout.

Elle tombe sur un fauteuil.

HERNANI, *s'asseyant près d'elle.*

Oh ? tu pleures ! tu pleures !
Et c'est encor ma faute ! et qui me punira ?
Car tu pardonneras encor ! Qui te dira
Ce que je souffre au moins lorsqu'une larme noie
La flamme de tes yeux dont l'éclair est ma joie !
Oh ! mes amis sont morts ? Oh ! je suis insensé !
Pardonne. Je voudrais aimer, je ne le sai !
Hélas ! j'aime pourtant d'une amour bien profonde ! —

1016 ff. This tender scene between the two lovers represents genuine Romantic love, in which passion is mingled with despair. We see in this passage not the abstract love of the classical writers, nor their representation of the mere effects of love, but the concrete, real love of the Romantics. To the latter love is so serious and sacred that the Romantic lover is always ready to make a vow to die on the spot for love's sake (1032). See Act II., sc. 4, introductory remarks.

1023 amis = *yeux.*

1025 amour. This feminine use of *amour*, which in the earlier periods of the language was either masculine or feminine, is now generally confined to poetry. See l. 528, where *amour* is masculine. The plural is either masculine or feminine.

Ne pleure pas ! mourons plutôt ! — Que n'ai-je un
monde ?
Je te le donnerais ! Je suis bien malheureux !

DOÑA SOL, *se jetant à son cou.*

Vous êtes mon lion superbe et généreux !
Je vous aime.

HERNANI.

Oh ! l'amour serait un bien suprême
Si l'on pouvait mourir de trop aimer !

DOÑA SOL.

Je t'aime !
Monseigneur ! Je vous aime et je suis toute à vous.

HERNANI, *laissant tomber sa tête sur son épaule.*

Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux !

DOÑA SOL, *suppliante.*

Ah ! ne craignez-vous pas que Dieu ne vous punisse
De parler de la sorte ?

HERNANI, *toujours appuyé sur son sein.*

Eh bien ! qu'il nous unisse !
Tu le veux. Qu'il en soit ainsi ! — J'ai résisté.

Tous deux, dans les bras l'un de l'autre, se regardent avec extase, sans voir, sans entendre, et comme absorbés dans leur regard. — Entre don Ruy Gomez par la porte du fond. Il regarde et s'arrête comme pétrifié sur le seuil.

1028 For the history of this famous line, see Introduction, p. 21. See also l. 808.

1035 **Qu'il en soit ainsi** = *soit.* See *ainsi* in vocabulary.

SCÈNE V

Hernani, Doña Sol, Don Ruy Gomez.

DON RUY GOMEZ, *immobile et croisant les bras sur le seuil de la porte.*

Voilà donc le paîment de l'hospitalité !

DOÑA SOL.

Dieu ! le duc !

Tous deux se retournent comme réveillés en sursaut.

DON RUY GOMEZ, *toujours immobile.*

C'est donc là mon salaire, mon hôte?
— Bon seigneur, va-t'en voir si ta muraille est haute,

Scene 5. The entrance of the old duke creates a melodramatic situation. The present scene, containing the surrender of Hernani to Gomez, contributes something more towards the growth of the climax, which will reach its culmination in the sixth and seventh scenes. Gradually the complicating and resolving forces are being brought together; the dramatic knot is being securely tied. The interest is being effectively increased, and the melodramatic situations are becoming more intense.

1036 Hernani here shows himself ungrateful to the duke for his hospitality. The latter has been touched at his most sensitive point, for he prides himself on his hospitality. Since Gomez represents the old school, to whom the rites of hospitality were inviolable, the present beautiful scene contains an element of probability. He had previously told Hernani, who as his guest is now violating the sacred ties of hospitality, that he would protect his guest even against the king (887–88), for a guest comes from God.

In addition to the examples of hospitality cited in the note to line 850, I shall cite, in this connection, certain other interesting allusions to this sacred rite. The design of the *Alcestis* of Euripides is evidently to extol the virtue of hospitality, so sacred to the Greeks, both from political and social reasons. Aeschylus, *Agamemnon*, l. 392, says that, in stealing Helen from his host, Menelaus, Paris violated the rites of hospitality, and

"Left brand of shame indelible
Upon the board where host and guest had sat."

Si la porte est bien close et l'archer dans sa tour,
De ton château pour nous fais et refais le tour,
Cherche en ton arsenal une armure à ta taille,
Ressaie à soixante ans ton harnois de bataille !
Voici la loyauté dont nous paîrons ta foi !
Tu fais cela pour nous, et nous ceci pour toi !
Saints du ciel ! j'ai vécu plus de soixante années,
J'ai vu bien des bandits aux âmes effrénées,
J'ai souvent, en tirant ma dague du fourreau,
Fait lever sur mes pas des gibiers de bourreau,
J'ai vu des assassins, des monnayeurs, des traîtres,
De faux valets à table empoisonnant leurs maîtres,
J'en ai vu qui mouraient sans croix et sans pater,
J'ai vu Sforce, j'ai vu Borgia, je vois Luther,

In his *Trojan Women*, p. 167, Euripides says:

> "To Troy,
> Not in a woman's cause, as many deem,
> I came, but came to punish him who broke
> The laws of hospitality, and ravished
> My consort from my palace."

The laws of hospitality were strictly observed not only by the ancient Greeks and Romans, but also by the mediaeval peoples. The old Capulet, *Romeo and Juliet*, I., sc. 5 : 71, says of Romeo:

> "I would not for the wealth of all this town
> Here in my house, do him disparagement."

Macbeth, *Macbeth*, I., sc. 7 : 12, soliloquizing on the subject of killing Duncan, says:

> "He's here in double trust ;
> First, as I am his kinsman and his subject,
> Strong both against the deed ; then, as his host,
> Who should against his murderer shut the door,
> Not bear the knife myself."

1037 See Act I., sc. 3, introductory remarks on the conduct of the old duke.

1038 See l. 891.

1051 pater. For *pater noster*, the Lord's prayer. Those who died "*sans croix et sans pater*," died, of course, unrepentant.

1052 Sforce, etc. The good Catholic duke, Ruy Gomez, naturally classifies the contemporary Protestant Reformer Luther with the no-

Mais je n'ai jamais vu perversité si haute
Qui n'eût craint le tonnerre en trahissant son hôte !
Ce n'est pas de mon temps. Si noire trahison
Pétrifie un vieillard au seuil de sa maison,
Et fait que le vieux maître, en attendant qu'il tombe,
A l'air d'une statue à mettre sur sa tombe.
Maures et castillans ! quel est cet homme-ci?

Il lève les yeux et les promène sur les portraits qui entourent la salle.

O vous, tous les Silva qui m'écoutez ici,
Pardon si devant vous, pardon si ma colère
Dit l'hospitalité mauvaise conseillère !

HERNANI, *se levant.*

Duc . . .

DON RUY GOMEZ.

Tais-toi !

Il fait lentement trois pas dans la salle et promène de nouveau ses regards sur les portraits des Silva.

Morts sacrés ! aïeux ! hommes de fer !
Qui voyez ce qui vient du ciel et de l'enfer,
Dites-moi, messeigneurs, dites, quel est cet homme !
Ce n'est pas Hernani, c'est Judas qu'on le nomme !
Oh ! tâchez de parler pour me dire son nom !

Croisant les bras.

Avez-vous de vos jours vu rien de pareil? Non !

HERNANI.

Seigneur duc . . .

toriously wicked Italian monsters Galeazzo Maria Sforza (Duke of Milan 1466–76) and Caesar Borgia (died 1507 in Spain). It is possible, however, that the Borgia alluded to here is not Caesar but Pope Alexander VI. himself.

1055 See l. 222, and note.

1066 Judas. This is one of the four Biblical allusions to be found in the play.

DON RUY GOMEZ, *toujours aux portraits.*

Voyez-vous? il veut parler, l'infâme!
Mais, mieux encor que moi, vous lisez dans son âme.
Oh! ne l'écoutez pas! C'est un fourbe! Il prévoit
Que mon bras va sans doute ensanglanter mon toit,
Que peut-être mon cœur couve dans ses tempêtes
Quelque vengeance, sœur du festin des sept têtes,
Il vous dira qu'il est proscrit, il vous dira
Qu'on va dire Silva comme l'on dit Lara,
Et puis qu'il est mon hôte, et puis qu'il est votre hôte . . .
Mes aïeux, mes seigneurs, voyez, est-ce ma faute?
Jugez entre nous deux!

HERNANI.

Ruy Gomez de Silva,
Si jamais vers le ciel noble front s'éleva,
Si jamais cœur fut grand, si jamais âme haute,
C'est la vôtre, seigneur! c'est la tienne, ô mon hôte!
Moi qui te parle ici, je suis coupable, et n'ai
Rien à dire, sinon que je suis bien damné.
Oui, j'ai voulu te prendre et t'enlever ta femme,
Oui, j'ai voulu souiller ton lit, oui, c'est infâme!
J'ai du sang. Tu feras très bien de le verser,
D'essuyer ton épée, et de n'y plus penser!

DOÑA SOL.

Seigneur, ce n'est pas lui! Ne frappez que moi-même!

1074–76 **festin des sept têtes.** This is an allusion to the old Spanish story of the seven Lords of Lara, betrayed into the hands of the Moors by their uncle. According to the story the seven sons of Lara are put to death by the Moors and their heads are served up at a banquet at Cordova, to which their father, then a prisoner in that town, is invited.

1076 **Lara.** This is the uncle, Ruy Velasquez, who treacherously caused the death of the seven sons of Lara.

1083–84 **n'ai rien.** See ll. 745–46, note.

HERNANI.

Taisez-vous, doña Sol. Car cette heure est suprême.
Cette heure m'appartient. Je n'ai plus qu'elle. Ainsi
Laissez-moi m'expliquer avec le duc ici.
Duc, crois aux derniers mots de ma bouche ; j'en jure,
Je suis coupable, mais sois tranquille, — elle est pure !
C'est là tout. Moi coupable, elle pure : ta foi
Pour elle, un coup d'épée ou de poignard pour moi.
Voilà. — Puis fais jeter le cadavre à la porte
Et laver le plancher, si tu veux, il n'importe !

DOÑA SOL.

Ah ! moi seule ai tout fait. Car je l'aime.

Don Ruy se détourne à ce mot en tressaillant et fixe sur doña Sol un regard terrible. Elle se jette à ses genoux.

Oui, pardon !
Je l'aime, monseigneur !

DON RUY GOMEZ.

Vous l'aimez !

A Hernani.

Tremble donc !

Bruit de trompettes au dehors. — Entre le page.

Au page.

Qu'est ce bruit?

LE PAGE.

C'est le roi, monseigneur, en personne,
Avec un gros d'archers et son héraut qui sonne.

DOÑA SOL.

Dieu ! le roi ! Dernier coup !

LE PAGE, *au duc.*

Il demande pourquoi
La porte est close, et veut qu'on ouvre.

1093–4 Compare a similar situation in Alfieri, *Filippo*, V, 3, where Carlos swears that in Isabelle there is no fault, that her heart is pure.

DON RUY GOMEZ.

Ouvrez au roi.

Le page s'incline et sort.

DOÑA SOL.

Il est perdu !

Don Ruy Gomez va à l'un des tableaux, qui est son propre portrait et le dernier à gauche ; il presse un ressort, le portrait s'ouvre comme une porte, et laisse voir une cachette pratiquée dans le mur. Il se tourne vers Hernani.

DON RUY GOMEZ.

Monsieur, venez ici.

HERNANI.

Ma tête
Est à toi. Livre-la, seigneur. Je la tiens prête.
Je suis ton prisonnier.

Il entre dans la cachette. Don Ruy presse de nouveau le ressort, tout se referme, et le portrait revient à sa place.

DOÑA SOL *au duc.*

Seigneur, pitié pour lui !

LE PAGE, *entrant.*

Son altesse le roi.

Doña Sol baisse précipitamment son voile. La porte s'ouvre à deux battants. Entre don Carlos en habit de guerre, suivi d'une foule de gentilshommes également armés, de pertuisaniers, d'arquebusiers, d'arbalétriers.

SCÈNE VI

DON RUY GOMEZ, DOÑA SOL *voilée*; DON CARLOS; SUITE.

Don Carlos s'avance à pas lents, la main gauche sur le pommeau de son épée, la droite dans sa poitrine, et fixe sur le vieux duc un œil de défiance et de colère. Le duc va au-devant du roi et le salue profondément. — Silence. — Attente et terreur alentour. Enfin, le roi, arrivé en face du duc, lève brusquement la tête.

DON CARLOS.

D'où vient donc aujourd'hui,
Mon cousin, que ta porte est si bien verrouillée?
Par les saints! je croyais ta dague plus rouillée!
Et je ne savais pas qu'elle eût hâte à ce point,

SCENES 6 and 7. These two celebrated scenes, for which ample preparation has been made, are the crowning-point of the climax. On these great amplified scenes the results of the rising action come out strong and decisively. Here meet all the complicating and resolving forces of the drama. Here is great concentration, great intensity. The thoughts and emotions of the hero are stirred to their profoundest depths, and his difficulties and troubles reach their highest development. In scene 6 the highest point in the complication with Carlos is reached; in scene 7 is reached the highest point in the complication with Ruy Gomez. In both cases the dramatic knot is perfectly tied, and as a result the hero is placed in a grave emotional crisis, under the stress of which he is compelled to make a decision on which hangs his fate. He now decides to surrender the horn to his enemy and to swear the fatal oath. This is the crest or acme of the climax of the main action. Up to this time the hero has had the controlling influence over his fate, but now he is securely enmeshed in the net woven by himself. From now on, the counter-players, who now have the advantage over him, will control the action. The reaction has set in. Everything now tends to the resolution of the complication, to the untying of the dramatic knot.

Scenes 6 and 7, then, present really a double climax: Hernani escapes from the king only to fall into the hands of the duke, — from one opposing force to another even more to be feared.

Quand nous te venons voir, de reluire à ton poing !

Don Ruy Gomez veut parler, le roi poursuit avec un geste impérieux.

C'est s'y prendre un peu tard pour faire le jeune homme !

Avons-nous des turbans ? serait-ce qu'on me nomme
Boabdil ou Mahom, et non Carlos, répond !
Pour nous baisser la herse et nous lever le pont ?

DON RUY GOMEZ, *s'inclinant.*

Seigneur . . .

DON CARLOS, *à ses gentilshommes.*

Prenez les clefs ! saisissez-vous des portes !

Deux officiers sortent. Plusieurs autres rangent les soldats en triple haie dans la salle du roi à la grande porte. Don Carlos se retourne vers le duc.

Ah ! vous réveillez donc les rébellions mortes ?
Pardieu ! si vous prenez de ces airs avec moi,
Messieurs les ducs, le roi prendra des airs de roi,
Et j'irai par les monts, de mes mains aguerries,
Dans leurs nids crénelés tuer les seigneuries !

DON RUY GOMEZ, *se redressant.*

Altesse, les Silva sont loyaux . . .

DON CARLOS, *l'interrompant.*

Sans détours
Réponds, duc, ou je fais raser tes onze tours !
De l'incendie éteint il reste une étincelle,
Des bandits morts il reste un chef. — Qui le recèle ?
C'est toi ! Ce Hernani, rebelle empoisonneur,
Ici, dans ton château, tu le caches !

DON RUY GOMEZ.

Seigneur,
C'est vrai.

DON CARLOS.

Fort bien. Je veux sa tête, — ou bien la tienne.
Entends-tu, mon cousin?

DON RUY GOMEZ, *s'inclinant.*

Mais qu'à cela ne tienne!
Vous serez satisfait.

Doña Sol cache sa tête dans ses mains et tombe sur le fauteuil.

DON CARLOS, *radouci.*

Ah! tu t'amendes. — Va
Chercher mon prisonnier.

Le duc croise les bras, baisse la tête et reste quelques moments rêveur. Le roi et doña Sol l'observent en silence et agités d'émotions contraires. Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main, et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite.

1132 **La galerie des portraits,** etc. One of Hugo's biographers relates that when Hugo was only nine years old he became deeply interested in a long portrait gallery in the palace of the prince of Massarano, at Madrid. The young Hugo was often found alone in the gallery, sitting in a corner contemplating in silence the magnificent portraits. There is no doubt that the heroic and epic portrait scene of *Hernani* is a reminiscence of this experience of his childhood.

Those critics who have considered this admirable and justly celebrated scene of the portraits as too elaborate, or as "worked to death," evidently forget that it is the amplified scene of the climax in which Hugo has brought out in an artistic and a decisive manner the results of the rising action. It is well to face the fact that Hugo's method is that of the melodramatist, but of a poetic and artistic melodramatist.

Similar scenes are found in other great dramas. In *Ruy Blas*, II, sc. 4, the old Don Guritan gives to Ruy Blas a list and description of the different men that the former has killed in the duels he has fought. Brander Matthews says, *French Dramatists*, p. 29, that an incident in Sheridan's *The School for Scandal*, Act IV, sc. 1, suggested the far more dramatic picture scene of Hernani. In Shakespeare's *Merchant of Venice*, I, sc. 2; II., sc. 1, sc. 7, sc. 9; III., sc. 2, we have

DON RUY GOMEZ, *montrant au roi le vieux portrait.*

Celui-ci des Silva
C'est l'aîné, c'est l'aïeul, l'ancêtre, le grand homme !
Don Silvius, qui fut trois fois consul de Rome.

Passant au portrait suivant.

Voici don Galceran de Silva, l'autre Cid !
On lui garde à Toro, près de Valladolid,
Une châsse dorée où brûlent mille cierges.
Il affranchit Léon du tribut des cent vierges.

Passant à un autre.

— Don Blas, — qui, de lui-même et dans sa bonne foi,
S'exila pour avoir mal conseillé le roi.

A un autre.

— Christoval. — Au combat d'Escalona, don Sanche,
Le roi, fuyait à pied, et sur sa plume blanche
Tous les coups s'acharnaient, il cria : Christoval !

the long list of suitors, two of the scenes being considerably elaborated. In his *Pericles*, II., sc. 2, there is a long procession of knights before the princess. In *Hamlet*, III., sc. 4, prince Hamlet directs his mother's attention to two portraits, one of his father and the other of his uncle. In *Troilus and Cressida*, I., sc. 2, there is a procession of Trojan heroes whose names are called out by Pandarus as they pass by him and Cressida. The ghost scenes in *Richard III.* also have been suggested as the source of this portrait scene.

1134 **Don Silvius.** The nobility of the Romanic nations frequently claimed descent from the heroes and rulers of ancient Rome, some of whom, of course, were fabulous.

1135 **Cid.** See l. 222, note.

1136. **lui,** *i. e.*, in his memory.

1138. This is an allusion to the mediaeval legend, related in the *Romancero General*, to the effect that Abderahman, king of Cordova, imposed an annual tribute of a hundred beautiful maidens upon Mauregato, king of the Asturias, in return for aid given the latter against his enemies. Compare the classical story of Minos, king of Crete, who demanded of the Athenians that seven youths and seven maidens be sent every ninth year to be devoured by the Minotaur.

Christoval prit la plume et donna son cheval.

A un autre.

— Don Jorge, qui paya la rançon de Ramire,
Roi d'Aragon.

DON CARLOS, *croisant les bras et le regardant de la tête aux pieds.*

Pardieu ! don Ruy, je vous admire !
Continuez !

DON RUY GOMEZ, *passant à un autre.*

Voici Ruy Gomez de Silva,
Grand maître de Saint-Jacque et de Calatrava.
Son armure géante irait mal à nos tailles.
Il prit trois cents drapeaux, gagna trente batailles,
Conquit au roi Motril, Antequera, Suez,
Nijar, et mourut pauvre. — Altesse, saluez.

Il s'incline, se découvre, et passe à un autre. Le roi l'écoute avec une impatience et une colère toujours croissantes.

Près de lui, Gil son fils, cher aux âmes loyales.
Sa main pour un serment valait les mains royales.

A un autre.

— Don Gaspard, de Mendoce et de Silva l'honneur !
Toute noble maison tient à Silva, seigneur.
Sandoval tour à tour nous craint ou nous épouse.
Manrique nous envie et Lara nous jalouse.
Alencastre nous hait. Nous touchons à la fois
Du pied à tous les ducs, du front à tous les rois !

DON CARLOS.

Vous raillez-vous ?

1148 **Saint-Jacque,** etc. For the omission of the *s* in *Jacque* see l. 292, note. — These two powerful military orders of knighthood were founded in the twelfth century, for the purpose of resisting the invasions of the Moors.

DON RUY GOMEZ, *allant à d'autres portraits.*

Voilà donc Vasquez, dit le Sage,
Don Jayme, dit le Fort. Un jour, sur son passage,
Il arrêta Zamet et cent maures tout seul.
—J'en passe, et des meilleurs. —

Sur un geste de colère du roi, il passe un grand nombre de tableaux, et vient tout de suite aux trois derniers portraits à gauche du spectateur.

Voici mon noble aïeul.
Il vécut soixante ans, gardant la foi jurée,
Même aux juifs.

A l'avant-dernier.

Ce vieillard, cette tête sacrée,
C'est mon père. Il fut grand, quoiqu'il vînt le dernier.
Les maures de Grenade avaient fait prisonnier
Le comte Alvar Giron, son ami. Mais mon père
Prit pour l'aller chercher six cents hommes de guerre ;
Il fit tailler en pierre un comte Alvar Giron
Qu'à sa suite il traîna, jurant par son patron
De ne point reculer, que le comte de pierre
Ne tournât front lui-même et n'allât en arrière.
Il combattit, puis vint au comte, et le sauva.

DON CARLOS.

Mon prisonnier !

DON RUY GOMEZ.

C'était un Gomez de Silva.
Voilà donc ce qu'on dit quand dans cette demeure
On voit tous ces héros. . .

1166 **Même aux juifs.** The Jews were universally hated, not only in Spain, but throughout all Europe. To-day the French say: "Il faut être juste envers tout le monde, même envers les Allemands."

1171 Matzke cites a similar story found in J. Grimm's *Silva de romances viejos*, p. 306.

DON CARLOS.

Mon prisonnier sur l'heure !

DON RUY GOMEZ.

Il s'incline profondément devant le roi, lui prend la main et le mène devant le dernier portrait, celui qui sert de porte à la cachette où il a fait entrer Hernani. Doña Sol le suit des yeux avec anxiété. — Attente et silence dans l'assistance.

Ce portrait, c'est le mien. — Roi don Carlos, merci !
Car vous voulez qu'on dise en le voyant ici :
" Ce dernier, digne fils d'une race si haute,
Fut un traître et vendit la tête de son hôte ! "

Joie de doña Sol. Mouvement de stupeur dans les assistants. Le roi, déconcerté, s'éloigne avec colère, puis reste quelques instants silencieux, les lèvres tremblantes et l'œil enflammé,

DON CARLOS.

Duc, ton château me gène et je le mettrai bas !

DON RUY GOMEZ.

Car vous me la paîriez, altesse, n'est-ce pas?

DON CARLOS.

Duc, j'en ferai raser les tours pour tant d'audace,
Et je ferai semer du chanvre sur la place.

DON RUY GOMEZ.

Mieux voir croître du chanvre où ma tour s'éleva
Qu'une tache ronger le vieux nom de Silva.
Aux portraits.
N'est-il pas vrai, vous tous?

DON CARLOS.

Duc, cette tête est nôtre,
Et tu m'avais promis . . .

1184 **la**, *i. e.*, the head of Hernani.
1189 **nôtre**. The *la* is omitted for metrical reasons.

DON RUY GOMEZ.

J'ai promis l'une ou l'autre.

Aux portraits.

N'est-il pas vrai, vous tous ?

Montrant sa tête.

Je donne celle-ci.

Au roi.

Prenez-la.

DON CARLOS.

Duc, fort bien, Mais j'y perds, grand merci !
La tête qu'il me faut est jeune, il faut que morte
On la prenne aux cheveux. La tienne ! que m'importe !
Le bourreau la prendrait par les cheveux en vain.
Tu n'en as pas assez pour lui remplir la main !

DON RUY GOMEZ.

Altesse, pas d'affront ! ma tête encore est belle,
Et vaut bien, que je crois, la tête d'un rebelle.
La tête d'un Silva, vous êtes dégoûté !

DON CARLOS

Livre-nous Hernani !

DON RUY GOMEZ.

Seigneur, en vérité,
J'ai dit.

DON CARLOS, *à sa suite.*

Fouillez partout ! et qu'il ne soit point d'aile,
De cave ni de tour . . .

DON RUY GOMEZ.

Mon donjon est fidèle
Comme moi. Seul il sait le secret avec moi.
Nous le garderons bien tous deux.

DON CARLOS.

Je suis le roi !

DON RUY GOMEZ.

Hors que de mon château démoli pierre à pierre
On ne fasse ma tombe, on n'aura rien.

DON CARLOS.

Prière,
Menace, tout est vain ! — Livre-moi le bandit,
Duc ! ou tête et château, j'abattrai tout !

DON RUY GOMEZ.

J'ai dit.

DON CARLOS.

Eh bien donc, au lieu d'une, alors j'aurai deux têtes.
Au duc d'Alcala.
Jorge, arrêtez le duc.

DOÑA SOL, *arrachant son voile et se jetant entre le roi, le duc et les gardes.*

Roi don Carlos, vous êtes
Un mauvais roi !

DON CARLOS.

Grand Dieu ! que vois-je ? doña Sol !

DOÑA SOL.

Altesse, tu n'as pas le cœur d'un espagnol !

DON CARLOS, *troublé.*

Madame, pour le roi vous êtes bien sévère.
Il s'approche de doña Sol.
Bas.
C'est vous qui m'avez mis au cœur cette colère.
Un homme devient ange ou monstre en vous touchant.
Ah ! quand on est haï, que vite on est méchant !
Si vous aviez voulu, peut-être, ô jeune fille,

J'étais grand, j'eusse été le lion de Castille !
Vous m'en faites le tigre avec votre courroux.
Le voilà qui rugit, madame, taisez-vous !
Doña Sol lui jette un regard. Il s'incline.
Pourtant, j'obéirai.
Se tournant vers le duc.
Mon cousin, je t'estime.
Ton scrupule après tout peut sembler légitime.
Sois fidèle à ton hôte, infidèle à ton roi,
C'est bien, je te fais grâce et suis meilleur que toi.
— J'emmène seulement ta nièce comme otage.

DON RUY GOMEZ.

Seulement !

DOÑA SOL, *interdite.*

Moi, seigneur ?

DON CARLOS.

Oui, vous !

DON RUY GOMEZ.

Pas davantage !
O la grande clémence ! ô généreux vainqueur,
Qui ménage la tête et torture le cœur !
Belle grâce !

DON CARLOS.

Choisis. Doña Sol ou le traître.
Il me faut l'un des deux.

DON RUY GOMEZ.

Ah ! vous êtes le maître !

Don Carlos s'approche de doña Sol pour l'emmener. Elle se réfugie vers don Ruy Gomez.

1224–29 Certain grandees of Spain have the special privilege of being addressed by the king in the familiar second person singular, or as cousins.

1227–29 Note the sarcasm of the offended old duke.

DOÑA SOL.

Sauvez-moi, monseigneur!

Elle s'arrête.—A part.

Malheureuse, il le faut!

La tête de mon oncle ou l'autre! . . . Moi plutôt!

Au roi.

Je vous suis.

DON CARLOS, *à part.*

Par les saints! l'idée est triomphante!

Il faudra bien enfin s'adoucir, mon infante!

Doña Sol va d'un pas grave et assuré au coffret qui renferme l'écrin, l'ouvre, et y prend le poignard, qu'elle cache dans son sein. Don Carlos vient à elle et lui présente la main.

DON CARLOS, *à doña Sol.*

Qu'emportez-vous là?

DOÑA SOL.

Rien.

DON CARLOS.

Un joyau précieux?

DOÑA SOL.

Oui.

DON CARLOS, *souriant.*

Voyons!

DOÑA SOL.

Vous verrez.

Elle lui donne la main et se dispose à le suivre. Don Ruy Gomez, qui est resté immobile et profondément absorbé dans sa pensée, se retourne et fait quelques pas en criant.

1232 The surrender of Doña Sol to the king is the climax of the love action with reference to Don Carlos, the second great opposing force.

1235–36 Note the ironical play on words, and compare similar ironical expressions in ll. 837 and 877–79.

DON RUY GOMEZ.

Doña Sol ! — terre et cieux !
Doña Sol ! — Puisque l'homme ici n'a point d'en-
A mon aide ! croulez, armures et murailles ! [trailles,

Il court au roi.

Laisse-moi mon enfant ! je n'ai qu'elle, ô mon roi !

DON CARLOS, *lâchant la main de doña Sol.*

Alors, mon prisonnier !

Le duc baisse la tête et semble en proie à une horrible hésitation ; puis il se relève et regarde les portraits en joignant les mains vers eux.

DON RUY GOMEZ.

Ayez pitié de moi,
Vous tous !

Il fait un pas vers la cachette ; doña Sol le suit des yeux avec anxiété. Il se retourne vers les portraits.

Oh ! voilez-vous ! votre regard m'arrête.

Il s'avance en chancelant jusqu'à son portrait, puis se retourne encore vers le roi.

Tu le veux ?

DON CARLOS.

Oui.

Le duc lève en tremblant la main vers le ressort.

DOÑA SOL.

Dieu !

DON RUY GOMEZ.

Non !

Il se jette aux genoux du roi.

Par pitié, prends ma tête !

DON CARLOS.

Ta nièce !

DON RUY GOMEZ, *se relevant.*

Prends-la donc ! et laisse-moi l'honneur !

DON CARLOS, *saisissant la main de doña Sol tremblante.*

Adieu, duc.

DON RUY GOMEZ.

Au revoir !

Il suit de l'œil le roi, qui se retire lentement avec doña Sol; puis il met la main sur son poignard.

Dieu vous garde, seigneur !

Il revient sur le devant, haletant, immobile, sans plus rien voir ni entendre, l'œil fixe, les bras croisés sur sa poitrine, qui les soulève comme par des mouvements convulsifs. Cependant le roi sort avec doña Sol, et toute la suite des seigneurs sort après lui, deux à deux, gravement et chacun à son rang. Ils se parlent à voix basse entre eux.

DON RUY GOMEZ, *à part.*

Roi, pendant que tu sors joyeux de ma demeure,
Ma vieille loyauté sort de mon cœur qui pleure.

Il lève les yeux, les promène autour de lui, et voit qu'il est seul. Il court à la muraille, détache deux épées d'une panoplie, les mesure toutes deux, puis les dépose sur une table. Cela fait, il va au portrait, pousse le ressort, la porte cachée se rouvre.

1243 This struggle of the old duke between love and honor is a true dramatic conflict of the Cornelian type. Such a conflict between duty and passion always moves us. Twice in the drama — here in the climax and again in the tragic catastrophe — honor, after a great struggle, wins over love. In the present case the sentiment expressed is in harmony with the assumed character of the noble old duke, who would surrender all — save vengeance — to honor. In a word, the sentiment is poetically if not absolutely true, for Don Ruy Gomez, under these circumstances, could not have acted otherwise.

This melodramatic emphasis that the old duke lays upon honor at the expense of vengeance is thoroughly mediaeval.

SCÈNE VII

Don Ruy Gomez, Hernani.

DON RUY GOMEZ.

Sors.

Hernani paraît à la porte de la cachette. Don Ruy lui montre les deux épées sur la table.

Choisis. — Don Carlos est hors de la maison.
Il s'agit maintenant de me rendre raison.
Choisis. Et faisons vite. — Allons donc! ta main
tremble!

HERNANI.

Un duel! Nous ne pouvons, vieillard, combattre ensemble.

DON RUY GOMEZ.

Pourquoi donc? As-tu peur? N'es-tu point noble?
Noble ou non, pour croiser le fer avec le fer, [Enfer!
Tout homme qui m'outrage est assez gentilhomme!

HERNANI.

Vieillard . . .

1247 In Schiller's *Love and Intrigue*, Ferdinand produces two pistols and offers one to the marshal, who is suspected of betraying Louisa.

1248 The duke has been gravely offended. He feels that Hernani, whom he has protected as his guest, is the cause of his losing Doña Sol. While honor forbade him to surrender Hernani to the enraged king, honor and vengeance both require that he demand satisfaction of the man who has, while enjoying his hospitality, injured him by making love to his betrothed. This injury has been emphasized now that Doña Sol has been carried off by the king.

1250 Compare l. 585, where Don Carlos refuses to fight a duel with Hernani for the same reason that Hernani now declines to fight with Ruy Gomez. In the present instance the old duke, under intense excitement, so far loses his self-control, or forgets himself, as to propose a duel.

DON RUY GOMEZ.

Viens me tuer ou viens mourir, jeune homme.

HERNANI.

Mourir, oui. Vous m'avez sauvé malgré mes vœux.
Donc, ma vie est à vous. Reprenez-la.

DON RUY GOMEZ.

Tu veux?

Aux portraits.

Vous voyez qu'il le veut.

A Hernani.

C'est bon. Fais ta prière.

HERNANI.

Oh! c'est à toi, seigneur, que je fais la dernière.

DON RUY GOMEZ.

Parle à l'autre Seigneur.

HERNANI.

Non, non, à toi! Vieillard,
Frappe-moi. Tout m'est bon, dague, épée ou poignard.
Mais fais-moi, par pitié, cette suprême joie!
Duc, avant de mourir, permets que je la voie!

DON RUY GOMEZ.

La voir!

HERNANI.

Au moins permets que j'entende sa voix
Une dernière fois! rien qu'une seule fois!

1259 l'autre Seigneur, *i. e.*, the Lord in Heaven.

1263 la voir! This intensely interesting situation is another excellent example of dramatic irony as an effect. In this case Hernani does not know that Doña Sol has been taken away by the king as a hostage, but the fact is fully known to the duke and the audience. See l. 893, note.

DON RUY GOMEZ.

L'entendre !

HERNANI.

Oh ! je comprends, seigneur, ta jalousie.
Mais déjà par la mort ma jeunesse est saisie,
Pardonne-moi. Veux-tu, dis-moi, que, sans la voir,
S'il le faut, je l'entende ? et je mourrai ce soir.
L'entendre seulement ! contente mon envie !
Mais, oh ! qu'avec douceur j'exhalerais ma vie,
Si tu daignais vouloir qu'avant de fuir aux cieux
Mon âme allât revoir la sienne dans ses yeux !
— Je ne lui dirai rien. Tu seras là, mon père.
Tu me prendras après.

DON RUY GOMEZ, *montrant la cachette encore ouverte.*

Saints du ciel ! ce repaire
Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
Qu'il n'ait entendu rien ?

HERNANI.

Je n'ai rien entendu.

DON RUY GOMEZ.

Il a fallu livrer doña Sol ou toi-même.

HERNANI.

A qui, livrée ?

DON RUY GOMEZ.

Au roi.

HERNANI.

Vieillard stupide ! il l'aime.

DON RUY GOMEZ.

Il l'aime !

HERNANI.

Il nous l'enlève ! il est notre rival !

DON RUY GOMEZ.

O malédiction ! — Mes vassaux ! A cheval !
A cheval ! poursuivons le ravisseur !

HERNANI.

Ecoute.
La vengeance au pied sûr fait moins de bruit en route.
Je t'appartiens. Tu peux me tuer. Mais veux-tu
M'employer à venger ta nièce et sa vertu?
Ma part dans ta vengeance ! oh ! fais-moi cette grâce,
Et, s'il faut embrasser tes pieds, je les embrasse !
Suivons le roi tous deux. Viens, je serai ton bras,
Je te vengerai, duc. Après, tu me tueras.

DON RUY GOMEZ.

Alors, comme aujourd'hui, te laisseras-tu faire?

HERNANI.

Oui, duc.

DON RUY GOMEZ.

Qu'en jures-tu?

HERNANI.

La tête de mon père.

DON RUY GOMEZ.

Voudras-tu de toi-même un jour t'en souvenir?

HERNANI, *lui présentant le cor qu'il détache de sa ceinture.*

Ecoute. Prends ce cor. — Quoi qu'il puisse advenir,
Quand tu voudras, seigneur, quel que soit le lieu, l'heure,

1282 ff. Now jealousy and revenge become again uppermost in Hernani's thoughts.

1292 The complication is now complete. The revenge action and the love action have a common meeting-point, the acme of the climax. Hernani's decision to swear the oath and to surrender the horn to his enemy, made under the stress of intense emotion, marks a crisis in his

S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,
Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins.
Tout sera fait.

DON RUY GOMEZ, *lui tendant la main.*

Ta main.

Ils se serrent la main. — Aux portraits.

Vous tous, soyez témoins !

soul. This decision settles his fate. The change of fortune is now, as it should be in a well-constructed plot, from good to bad. In a moment of passion the hero commits not some act of wickedness but of frailty. He is guilty of an error of judgment hastily made, and which will end disastrously. This, though it might have been avoided, evokes our pity and is therefore genuinely tragic. The bandit's rash and foolish error, though not criminal, carries within itself its own Nemesis, and will therefore inevitably bring its penalty, "and in one rash hour perform a deed that haunts him to the grave." The fatal oath is then the crux of the whole plot, foreshadowing the tragic catastrophe. The rest of the drama is a prolonged irony.

In *Ruy Blas*, l. 504, Hugo makes use of a device similar to that of Hernani's oath. Ruy Blas, the lackey, is forced to sign a fatal pledge binding him "*en toute occasion, ou secrète ou publique*" to serve Don Salluste as a faithful servant. A similar device is found also in Shakespeare's *All's Well that Ends Well*, III., sc. 2: 59, where the plot is made to hinge on the enigmatic message of Bertram to Helena. The whole catastrophe of Voltaire's *Zaïre*, too, hangs on nothing stronger than a hair, — Zaïre's refusal to explain to her lover the cause of her strange actions towards him, and of her relationship to Lusignan and Nerestan. In the same writer's *Mérope* the heroine, under intense excitement, threatens to execute the most bloody and terrible vengeance. As her hasty action is more natural, more like that of a real mother, so is Hernani's rash and unpremeditated oath natural and like that of a man in the heat of passion. One might as well say that Mérope should not have made her threat, or that Brutus should have consented to the death of Antony when suggested by the wiser Cassius, or that he should have refused to allow Antony to speak at Caesar's funeral, as to say that Hernani should have refused to surrender the horn or to swear the fatal oath.

1296 As in the case of the first and second acts, this act ends in somebody's life being saved.

ACTE QUATRIÈME

LE TOMBEAU

AIX-LA-CHAPELLE

Les caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. De grandes voûtes d'architecture lombarde. Gros piliers bas, pleins cintres, chapiteaux d'oiseaux et de fleurs. — A droite, le tombeau de Charlemagne, avec une petite porte de bronze, basse et cintrée. Une seule lampe suspendue à une clef de voûte en éclaire l'inscription : KAROLUS MAGNUS. — Il est nuit. On ne voit pas le fond du souterrain ; l'œil se perd dans les arcades, les escaliers et les piliers qui s'entrecroisent dans l'ombre.

SCÈNE PREMIÈRE.

DON CARLOS, DON RICARDO DE ROXAS, COMTE DE CASAPALMA, *une lanterne à la main. Grands manteaux, chapeaux rabattus.*

DON RICARDO, *son chapeau à la main.*

C'est ici.

ACT IV

The scene now shifts from Saragossa and the castle of Silva in the mountains of Aragon to Aix-la-Chapelle, thus violating the classical rule of the unity of place. There is no historical foundation for the scenes and events of this act, as Charles V. was at Barcelona when he was elected emperor, and the election actually took place at Frankfurt, although a year later he was crowned at Aix-la-Chapelle (Ger. *Aachen*), the old Frankish capital where Charlemagne sometimes held his court, and where he was buried in 814.

This scene in the tomb was, according to Brander Matthews, *French*

DON CARLOS.

C'est ici que la ligue s'assemble !
Que je vais dans ma main les tenir tous ensemble !
Ah ! monsieur l'électeur de Trèves, c'est ici !
Vous leur prêtez ce lieu ! Certe, il est bien choisi !
Un noir complot prospère à l'air des catacombes.

Dramatists, p. 19, probably suggested to Hugo by a similar scene in his earlier melodrama, *Inez de Castro*.

In the fall or return action the main action is temporarily stayed. The strain is relieved and the drama becomes episodic. The comical subaction — the ambition of Charles to become emperor — relieves the intensity of the strain of the main action and prepares for the resolution of that part of the love action and revenge action which concerns Hernani and Don Carlos. After the incident of the horn in the climax Hernani disappears, and the counter-play prepares for the catastrophe of the comic action at the end of Act IV., and foreshadows the tragic catastrophe of Act V. The incident of the horn being passed and Doña Sol being in the possession of Don Carlos, the way must be prepared for the pardon of Hernani and for the restoration to him of Doña Sol. In order for the king to do this, his whole character must be seen to undergo a complete change. In no other way could this be so effectively done in a short time as by a masterly use of the monologue. In fact, in the whole of this act Hugo shows fine technique. He has intensified his scenic effects, making use of great scenes and great effects, in order to keep up the interest which had been excited to a high pitch by the striking scenes of the climax. In a word, the fourth act prepares for and resolves the comic catastrophe and foreshadows the tragic catastrophe.

une seule lampe, the celebrated chandelier presented by Frederick Barbarossa.

Karolus Magnus. Incorrect for *Carolo Magno*.

Scene 1. The first scene, as in the other acts, opens with a comedy, and, as in the first scene of Act II., it introduces again the underplot — a comical plot among the dependents of Carlos, who "profit by the king's distractions." While the primary plot is suspended the secondary plot is advanced. The hero or aggressive force is kept in the background, but the second opposing force is intensely active.

1299 Richard Greifenklau, Archbishop of Trèves (Ger. *Trier*), at first favored the candidacy of Francis I.

Il est bon d'aiguiser les stylets sur des tombes.
Pourtant c'est jouer gros. La tête est de l'enjeu,
Messieurs les assassins ! et nous verrons. — Pardieu !
Ils font bien de choisir pour une telle affaire
Un sépulcre, — ils auront moins de chemin à faire.
A don Ricardo.
Ces caveaux sous le sol s'étendent-ils bien loin ?

DON RICARDO.

Jusques au château fort.

DON CARLOS.

C'est plus qu'il n'est besoin.

DON RICARDO.

D'autres, de côté, vont jusqu'au monastère
D'Altenheim . . .

DON CARLOS.

Où Rodolphe extermina Lothaire.
Bien. — Une fois encor, comte, redites-moi
Les noms et les griefs, où, comment, et pourquoi.

DON RICARDO.

Gotha.

DON CARLOS.

Je sais pourquoi le brave duc conspire.
Il veut un allemand d'Allemagne à l'Empire.

DON RICARDO.

Hohenbourg.

DON CARLOS.

Hohenbourg aimerait mieux, je croi,
L'enfer avec François que le ciel avec moi.

1309 It was, of course, impossible to connect this cathedral and the monastery of Altenheim by an underground passageway.

1315 croi. The old phonetic form, used here instead of the analogical form *crois*, for the sake of the eye-rhyme with *moi*. See l. 282, note.

DON RICARDO.

Don Gil Tellez Giron.

DON CARLOS.

Castille et Notre-Dame!
Il se révolte donc contre son roi, l'infâme!

DON RICARDO.

On dit qu'il vous trouva chez madame Giron
Un soir que vous veniez de le faire baron.
Il veut venger l'honneur de sa tendre compagne.

DON CARLOS.

C'est donc qu'il se révolte alors contre l'Espagne.
— Qui nomme-t-on encore?

DON RICARDO.

On cite avec ceux-là
Le révérend Vasquez, évêque d'Avila.

DON CARLOS.

Est-ce aussi pour venger la vertu de sa femme?

DON RICARDO.

Puis Guzman de Lara, mécontent, qui réclame
Le collier de votre ordre.

DON CARLOS.

Ah! Guzman de Lara!
Si ce n'est qu'un collier qu'il lui faut, il l'aura.

DON RICARDO.

Le duc de Lutzelbourg. Quant aux plans qu'on lui prête . . .

DON CARLOS.

Le duc de Lutzelbourg est trop grand de la tête.

1327 That is, the order of the Golden Fleece. See l. 270, note.

DON RICARDO.

Juan de Haro, qui veut Astorga.

DON CARLOS.

Ces Haro
Ont toujours fait doubler la solde du bourreau.

DON RICARDO.

C'est tout.

DON CARLOS.

Ce ne sont pas toutes mes têtes. Comte,
Cela ne fait que sept, et je n'ai pas mon compte.

DON RICARDO.

Ah ! je ne nomme pas quelques bandits, gagés
Par Trève ou par la France . . .

DON CARLOS.

Hommes sans préjugés
Dont le poignard, toujours prêt à jouer son rôle,
Tourne aux plus gros écus, comme l'aiguille au pôle !

DON RICARDO.

Pourtant j'ai distingué deux hardis compagnons,
Tous deux nouveaux venus. Un jeune, un vieux.

DON CARLOS.

Leurs noms?

Don Ricardo lève les épaules en signe d'ignorance.

Leur âge?

DON RICARDO.

Le plus jeune a vingt ans.

DON CARLOS.

C'est dommage.

DON RICARDO.

Le vieux, soixante au moins.

DON CARLOS.

L'un n'a pas encor l'âge,
Et l'autre ne l'a plus. Tant pis. J'en prendrai soin.
Le bourreau peut compter sur mon aide au besoin.
Ah! loin que mon épée aux factions soit douce,
Je la lui prêterai si sa hache s'émousse,
Comte, et pour l'élargir, je coudrai, s'il le faut,
Ma pourpre impériale au drap de l'échafaud.
— Mais serai-je empereur seulement?

DON RICARDO.

Le collège,
A cette heure assemblé, délibère.

DON CARLOS.

Que sais-je?
Ils nommeront François premier, ou leur Saxon,
Leur Frédéric le Sage! — Ah! Luther a raison,
Tout va mal! — Beaux faiseurs de majestés sacrées!
N'acceptant pour raisons que les raisons dorées!
Un Saxon hérétique! un comte palatin
Imbécile! un primat de Trèves libertin!
— Quant au roi de Bohême, il est pour moi. — Des princes

1347 l', *i. e.*, *le drap* of the next line.

1349 The electoral college, composed, at this particular time, of the Archbishops of Cologne, Mayence, and Trèves, Joachim I., Marquis of Brandenburg, Frederick, Duke of Saxony, Louis, Count Palatine of the Rhine, and Louis, King of Bohemia. The electors met at Frankfort-on-the-Main in 1519, the election taking place on the 28th of June.

1352 Frederick the Wise, the founder of the famous University of Wittemburg, and the protector of Luther, the great Protestant Reformer of Germany, declined the election which had been offered him.

1354 raisons dorées, *i. e.*, bribes. Compare Corneille's *Cinna*, l. 570: "Qui par des fers dorés se laissent enchaîner"; and Tennyson's "golden keys."

1357 roi de Bohême, *i. e.*, Louis II., King of Bohemia and Hungary

De Hesse, plus petits encor que leurs provinces !
De jeunes idiots ! des vieillards débauchés !
Des couronnes, fort bien ! mais des têtes ? cherchez !
Des nains ! que je pourrais, concile ridicule,
Dans ma peau de lion emporter comme Hercule !
Et qui, démaillotés du manteau violet,
Auraient la tête encor de moins que Triboulet !
— Il me manque trois voix, Ricardo ! tout me manque !
Oh ! je donnerais Gand, Tolède et Salamanque,
Mon ami Ricardo, trois villes à leur choix,
Pour trois voix, s'ils voulaient ! Vois-tu, pour ces trois voix,
Oui, trois de mes cités de Castille ou de Flandre,
Je les donnerais ! — sauf, plus tard, à les reprendre !

Don Ricardo salue profondément le roi, et met son chapeau sur sa tête.

— Vous vous couvrez ?

DON RICARDO.

Seigneur, vous m'avez tutoyé,

Saluant de nouveau.

Me voilà grand d'Espagne.

(1516–26). The princes of Hesse, as a matter of fact, were not electors at this time.

1362 This is another of the few classical allusions in the play. The allusion is probably to Hercules' encounter with the two armies of pygmies, whom he overcame and carried off in his lion's skin, which he had, in one of his labors, taken from the lion slain by him in the forests of Nemea.

1364 **Triboulet.** The dwarf Triboulet was the court fool of Francis I., of France, and the hero of Victor Hugo's *Le Roi s'Amuse.*

1371 A grandee whose title could be created by being commanded by the king to put his hat on, or by being addressed with the familiar 'thou' or 'cousin,' had the privilege of remaining covered in the king's presence. It will be observed that Don Ricardo eagerly takes advantage of this slip of the tongue on the part of the king. See ll. 441 and 1124, and *Ruy Blas*, l. 582.

DON CARLOS, *à part.*

Ah ! tu me fais pitié,
Ambitieux de rien ! — Eugeance intéressée !
Comme à travers la nôtre ils suivent leur pensée !
Basse-cour où le roi, mendié sans pudeur,
A tous ces affamés émiette la grandeur !
Rêvant.
Dieu seul et l'empereur sont grands ! — et le saint-
Le reste, rois et ducs ! qu'est cela? [père !

DON RICARDO.

Moi, j'espère
Qu'ils prendront votre altesse.

DON CARLOS, *à part.*

Altesse ! Altesse, moi !
J'ai du malheur en tout. — S'il fallait rester roi !

DON RICARDO, *à part.*

Baste ! empereur ou non, me voilà grand d'Espagne.

DON CARLOS.

Sitôt qu'ils auront fait l'empereur d'Allemagne,
Quel signal à la ville annoncera son nom?

DON RICARDO.

Si c'est le duc de Saxe, un seul coup de canon.
Deux, si c'est le français. Trois, si c'est votre altesse.

DON CARLOS.

Et cette doña Sol ! Tout m'irrite et me blesse !

1375 **basse-cour.** There has been a difference of opinion among commentators as to whether this is *basse-cour* with a hyphen, meaning *poultry-yard*, or *basse cour* without the hyphen, signifying *base court.* The first interpretation is perhaps the correct one, and it is considerably strengthened by the use of the word *émietter* in the next line.

1379 **altesse.** See l. 291, note.

Comte, si je suis fait empereur, par hasard,
Cours la chercher. Peut-être on voudra d'un césar !

DON RICARDO, *souriant.*

Votre altesse est bien bonne !

DON CARLOS, *l'interrompant avec hauteur.*

Ah ! là-dessus, silence !
Je n'ai point dit encor ce que je veux qu'on pense.
— Quand saura-t-on le nom de l'élu ?

DON RICARDO.

Mais, je crois,
Dans une heure au plus tard.

DON CARLOS.

Oh ! trois voix ! rien que trois !
— Mais écrasons d'abord ce ramas qui conspire,
Et nous verrons après à qui sera l'empire.

Il compte sur ses doigts et frappe du pied.

Toujours trois voix de moins ! Ah ! ce sont eux qui l'ont !
— Ce Corneille Agrippa pourtant en sait bien long !
Dans l'océan céleste il a vu treize étoiles

1396 ff. Corneille Agrippa and Jean Trithème (1400) bore the reputation of being sorcerers, and could, therefore, interpret omens and make predictions as to future events. Still the predictions of the shrewdest sorcerer were more likely to come true when backed up by a powerful army. Compare with this sentiment the famous dictum of Napoleon, that God is on the side of the heaviest battalions. The fact is that Don Carlos was much more of a believer in astrology than it would appear from this speech, which was inspired, no doubt, by Hugo's interest in Napoleon. If this view is correct, this speech is certainly an excellent preparation for the celebrated soliloquy of Don Carlos in the next scene.

The science of astrology, which was much in vogue in the Middle

Vers la mienne du nord venir à pleines voiles.
J'aurai l'empire, allons ! — Mais d'autre part on dit
Que l'abbé Jean Trithème à François l'a prédit.
— J'aurais dû, pour mieux voir ma fortune éclaircie,
Avec quelque armement aider la prophétie !
Toutes prédictions du sorcier le plus fin,
Viennent bien mieux à terme et font meilleure fin
Quand une bonne armée, avec canons et piques,
Gens de pied, de cheval, fanfares et musiques,
Prête à montrer la route au sort qui veut broncher,
Leur sert de sage-femme et les fait accoucher.
Lequel vaut mieux, Corneille Agrippa? Jean Tri-
Celui dont une armée explique le système, [thème?
Qui met un fer de lance au bout de ce qu'il dit,
Et compte maint soudard, lansquenet ou bandit,
Dont l'estoc, refaisant la fortune imparfaite,
Taille l'événement au plaisir du prophète.
— Pauvres fous ! qui, l'œil fier, le front haut, visent
A l'empire du monde et disent : J'ai mon droit ! [droit
Ils ont force canons, rangés en longues files,
Dont le souffle embrasé ferait fondre des villes,
Ils ont vaisseaux, soldats, chevaux, et vous croyez
Qu'ils vont marcher au but sur les peuples broyés . . .
Baste ! au grand carrefour de la fortune humaine,
Qui mieux encor qu'au trône à l'abîme nous mène,
A peine ils font trois pas, qu'indécis, incertains,
Tâchant en vain de lire au livre des destins,
Ils hésitent, peu sûrs d'eux-même, et dans le doute
Au nécromant du coin vont demander leur route !

Ages, is characteristically employed by such Romantic writers as Walter Scott in *Quentin Durward* and Alexander Dumas in *Henry III et sa court.*

1425 eux-même. For *eux-mêmes.*

A don Ricardo.

— Va-t'en. C'est l'heure où vont venir les conjurés.
Ah ! la clef du tombeau ?

DON RICARDO, *remettant une clef au roi.*

Seigneur, vous songerez
Au comte de Limbourg, gardien capitulaire,
Qui me l'a confiée et fait tout pour vous plaire.

DON CARLOS, *le congédiant.*

Fais tout ce que j'ai dit ! tout !

DON RICARDO, *s'inclinant.*

J'y vais de ce pas,
Altesse !

DON CARLOS.

Il faut trois coups de canon, n'est-ce pas ?

Don Ricardo s'incline et sort.

Don Carlos, resté seul, tombe dans une profonde rêverie. Ses bras se croisent, sa tête fléchit sur sa poitrine ; puis il se relève et se tourne vers le tombeau.

SCENE II

DON CARLOS, *seul.*

Charlemagne, pardon ! ces voûtes solitaires
Ne devraient répéter que paroles austères.

1429 **gardien capitulaire.** The guardian of the tomb of Charlemagne was appointed by the monastic chapter then in charge of the cathedral.

SCENE 2. This great and famous monologue, which really first decided the success of the piece, is full of genuine poetry, and has been justly considered a masterpiece. It was indirectly inspired by Napoleon.

The preparation for the appearance of Carlos has been carefully made. The situation is serious. Carlos, who has been a profligate youth, is now approaching the most important event of his life. He

Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
Que nos ambitions font sur ton monument.
— Charlemagne est ici ! Comment, sépulcre sombre,

is at the tomb of the great and famous Emperor Charlemagne. The time is night. The election is now taking place; hence he has time for thinking, and by means of a soliloquy we can hear him think aloud, while waiting to hear the signal of the cannon-shots which will announce the result of the election. All things combine to make the scene impressive. The speaker is therefore in a proper lyrical mood for reflection and self-revelation. His soul is stirred to its profoundest depths. Amid such surroundings his transformation becomes natural and complete. The length of his speech is further justified from the fact that the change wrought in the character and action of Carlos is a great one; it is so great and of such far-reaching consequences that it of necessity requires time, and as it is brought about by reflection such a change can be effected best by a long soliloquy. Again, the monologue is justified by the fact that the struggle going on in the soul of the king is itself dramatic — a sort of "dramatic monologue," — and that there is being revealed to us by this struggle a rich inner life which has hitherto been concealed from us. His soul is being laid bare before us, and a change in his character is seen to develop. Furthermore, to what other character in the drama could Carlos thus reveal himself? He is truly alone. All the other important characters are hostile to him. The subordinate characters are far inferior to him, and not one of them could worthily act as his confidant in such a soul crisis. Finally, when the lines of this "majestic and august monologue" are adequately spoken by a great actor like Mounet-Sully, the spectator feels that Carlos is not altogether alone, but that the spirit of his great predecessor is present inspiring if not participating in the powerful conflict. Thus an actual conflict of opposing principles is presented, and the action of the drama is materially advanced.

The long effective monologue has been employed by many great dramatists. Compare, for example, Cromwell's soliloquy in Hugo's *Cromwell*, Ruy Blas' monologue in the third act of *Ruy Blas*, the soliloquies in Schiller's dramas, especially Wallenstein's soliloquy in *Wallenstein's Death*, I., sc. 4, and those of Charles and Francis von Moor in *The Robbers*; and also the long harangue of Cicero in Ben Jonson's *Catiline*, IV., sc. 2.

Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur?
— Ah! c'est un beau spectacle à ravir la pensée
Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée!
Un édifice, avec deux hommes au sommet,
Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.
Presque tous les états, duchés, fiefs militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires;
Mais le peuple a parfois son pape ou son césar,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
Double sénat sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
Qu'une idée, au besoin des temps, un jour éclose,
Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un sillon;
Maint roi la foule aux pieds ou lui met un bâillon;
Mais qu'elle entre un matin à la diète, au conclave,
Et tous les rois soudain verront l'idée esclave,
Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont,
Surgir, le globe en main ou la tiare au front.

1438 si grande ombre. Compare Lucan's *Pharsalia*, IX., 2, where the author says of Pompey: "Nec sinis exiguus tantam compescuit umbram." (Perry).

1439 Charlemagne was truly a great leader in the Middle Ages, a highly creative period in the world's history.

1442 Que. See l. 670, note.

1448 That is, a mistake made by one may be corrected by the other.

1451 The double senate was composed of electors and cardinals.

1456 aux pieds. For *sous les pieds*.

1460 surgir. To be connected with *l'idée esclave* of l. 1458. — **le globe.** The globe is a symbol of the empire, and the tiara, the Pope's triple crown, is a symbol of the papacy.

Le pape, et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que pour eux et par eux. Un suprême mystère
Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des rois,
Et les tient sous sa nue, où son tonnerre gronde,
Seuls, assis à la table où Dieu leur sert le monde.
Tête à tête ils sont là, réglant et retranchant,
Arrangeant l'univers comme un faucheur son champ.
Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte,
Respirant la vapeur des mets que l'on apporte,
Regardant à la vitre, attentifs, ennuyés,
Et se haussant, pour voir, sur la pointe des pieds.
Le monde au-dessous d'eux s'échelonne et se groupe.
Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe.
L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
Leur raison en eux-mêmes, et sont parce qu'ils sont.
Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.
—L'empereur ! l'empereur ! être empereur !—O rage,
Ne pas l'être ! et sentir son cœur plein de courage !—
Qu'il fut heureux celui qui dort dans ce tombeau !

1474 **L'un délie**, etc. This is an allusion to the Fates, one of whom, Lachesis, spins the thread of life, and another, Atropos, cuts it. Dante, in his *De Monarchia* and *Divina Commedia*, maintained that both the temporal power of the empire and the spiritual power of the papacy were of divine origin; that they had their authority directly from God, and that the two were supplementary to each other. He did not believe that the Pope, though he held the keys of St. Peter, had the unlimited power of "binding and loosing" at his pleasure, independently of the emperor. The two together "*font et défont.*"

1478 **suaire**. For *robe*, *suaire* being used here for the sake of the rime.

Qu'il fut grand ! De son temps c'était encor plus beau.
Le pape et l'empereur ! ce n'était plus deux hommes.
Pierre et César ! en eux accouplant les deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre humain,
Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle,
Et tous deux remettant au moule de leur main
Le bronze qui restait du vieux monde romain !
Oh ! quel destin ! — Pourtant cette tombe est la sienne !
Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne?
Quoi donc ! avoir été prince, empereur et roi !
Avoir été l'épée, avoir été la loi !
Géant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne !
Quoi ! pour titre César et pour nom Charlemagne !
Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
Aussi grand que le monde ! . . . et que tout tienne là !
Ah ! briguez donc l'empire, et voyez la poussière

1489 Compare the words of Marvell, in Cromwell:

"Cast the Kingdoms old
Into another mould." (Perry).

1500 **là**, *i. e.* in the tomb. Compare Juvenal, *Satire X.*, 172, where he speaks of Alexander the Great, "sarcophago contentus erit." (Perry).

1501 **la poussière**. Compare Juvenal, *Satire X.*, 147: "Expende Hannibalem, quot libras in duce summo invenies?" (Perry); also *Hamlet*, V., sc. 1: 236–239:

"Imperious Caesar, dead and turned to clay,
Might stop a hole to keep the wind away :
O, that that earth, which kept the world in awe,
Should patch a wall to expel the winter's flaw !"

(Effinger); and further *Hamlet*, V., sc. 1: 223–226, where Hamlet, with Yorick's skull in his hand, says: "To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till he find it stopping a bunghole?"

Que fait un empereur ! Couvrez la terre entière
De bruit et de tumulte ; élevez, bâtissez
Votre empire, et jamais ne dites : C'est assez !
Taillez à larges pans un édifice immense !
Savez-vous ce qu'un jour il en reste ? ô démence !
Cette pierre ! Et du titre et du nom triomphants ?
Quelques lettres à faire épeler des enfants !
Si haut que soit le but où votre orgueil aspire,
Voilà le dernier terme ! . . . — Oh ! l'empire ! l'empire !
Que m'importe ! j'y touche, et le trouve à mon gré.
Quelque chose me dit : Tu l'auras ! — Je l'aurai. —
Si je l'avais ! . . . — O ciel ! être ce qui commence !
Seul, debout, au plus haut de la spirale immense !
D'une foule d'états l'un sur l'autre étagés
Etre la clef de voûte, et voir sous soi rangés
Les rois, et sur leur tête essuyer ses sandales ;
Voir au-dessous des rois les maisons féodales,
Margraves, cardinaux, doges, ducs à fleurons ;

1504 Note the emphatic position of *jamais*.

1507 Of course, Hugo means any tombstone.

1510 ff. Compare Schiller's *Fiesco*, III., sc. 2, where Fiesco, in a soliloquy, spreading out his arms as if to embrace the city of Genoa, over which he hopes to rule as Prince, exclaims, "*This Majestic City mine!*" and again, viewing the vast gulf that exists between "*To obey or to command*," he says in an elevated tone: "From that awful height to look down securely upon the impetuous whirlpool of mankind, where blind fortune holds capricious sway." Perhaps Hugo had this soliloquy of Fiesco's in mind when he wrote these lines! Hugo's vision is, however, splendid and characteristic. The sentiment, like so many others in this powerful monologue, is Napoleonic. This idea of the loneliness of the princely station is expressed again by Schiller in his *Don Carlos*, II., sc. 2, where the King, in answer to Don Carlos' words,

"O ! I dread
To think that you the royal throne must fill
Deserted and alone."

says,

"I am alone."

Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons ;
Puis clercs et soldats ; puis, loin du faîte où nous sommes,
Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme, — les hommes.
— Les hommes ! c'est-à-dire une foule, une mer,
Un grand bruit, pleurs et cris, parfois un rire amer,
Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare,
A travers tant d'échos nous arrive fanfare !
Les hommes ! — Des cités, des tours, un vaste essaim,
De hauts clochers d'église à sonner le tocsin ! —
Rêvant.
Base de nations portant sur leurs épaules
La pyramide énorme appuyée aux deux pôles,
Flots vivants, qui toujours l'étreignant de leurs plis,
La balancent, branlante, à leur vaste roulis,
Font tout changer de place et, sur ses hautes zones,
Comme des escabeaux font chanceler les trônes,
Si bien que tous les rois, cessant leurs vains débats,
Lèvent les yeux au ciel. . . . Rois ! regardez en bas !
— Ah ! le peuple ! — océan ! — onde sans cesse émue !
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau !
Miroir où rarement un roi se voit en beau !
Ah ! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
On y verrait au fond des empires sans nombre,
Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus !

1523 ff. While the sentiments expressed in these lines may have been directly inspired by contemporary events, yet the reflections of Don Carlos undoubtedly utter a universal truth.

1529 **leurs.** More properly *ses* referring to *base.*

1540 Compare Byron's *Childe Harold:* "Thou glorious mirror, where the Almighty's form glasses itself." (Perry).

— Gouverner tout cela ! — Monter, si l'on vous nomme,
A ce faîte ! Y monter, sachant qu'on n'est qu'un homme !
Avoir l'abîme là ! . . . — Pourvu qu'en ce moment
Il n'aille pas me prendre un éblouissement !
Oh ! d'états et de rois mouvante pyramide,
Ton faîte est bien étroit ! Malheur au pied timide !
A qui me retiendrais-je ? Oh ! si j'allais faillir
En sentant sous mes pieds le monde tressaillir !
En sentant vivre, sourdre et palpiter la terre !
— Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en faire !
Le pourrai-je porter seulement ? Qu'ai-je en moi ?
Etre empereur, mon Dieu ! j'avais trop d'être roi !
Certe, il n'est qu'un mortel de race peu commune
Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
Mais, moi ! qui me fera grand ? qui sera ma loi ?
Qui me conseillera ?

Il tombe à deux genoux devant le tombeau.

Charlemagne ! c'est toi !
Ah ! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face à face,
Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime et de beau !
Oh ! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose.
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel
Qui du pâtre à César va montant jusqu'au ciel,
Chacun en son degré se complaît et s'admire,

1567 Babel. This is an allusion to the tower of Babel, upon which the Hebrews hoped to ascend to Heaven.

Voit l'autre par-dessous et se retient d'en rire.
Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner !
— N'est-ce pas? — S'il est vrai qu'en son lit solitaire
Parfois une grande ombre au bruit que fait la terre
S'éveille, et que soudain son tombeau large et clair
S'entr'ouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair,
Si cette chose est vraie, empereur d'Allemagne,
Oh ! dis-moi ce qu'on peut faire après Charlemagne !
Parle ! dût en parlant ton souffle souverain
Me briser sur le front cette porte d'airain !
Ou plutôt, laisse-moi seul dans ton sanctuaire
Entrer, laisse-moi voir ta face mortuaire,
Ne me repousse pas d'un souffle d'aquilons,
Sur ton chevet de pierre accoude-toi. Parlons.
Oui, dusses-tu me dire, avec ta voix fatale,
De ces choses qui font l'œil sombre et le front pâle !
Parle, et n'aveugle pas ton fils épouvanté,
Car ta tombe sans doute est pleine de clarté !
Ou, si tu ne dis rien, laisse en ta paix profonde
Carlos étudier ta tête comme un monde ;
Laisse qu'il te mesure à loisir, ô géant.
Car rien n'est ici-bas si grand que ton néant !
Que la cendre, à défaut de l'ombre, me conseille !

Il approche la clef de la serrure.

Entrons.

Il recule.

Dieu ! s'il allait me parler à l'oreille !
S'il était là, debout et marchant à pas lents !
Si j'allais ressortir avec des cheveux blancs !
Entrons toujours !

1573 Perry says that a similar legend is connected with Frederick Barbarossa's tomb.

Bruit de pas.

On vient ! Qui donc ose à cette heure,
Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure ?
Qui donc ?

Le bruit se rapproche.

Ah ! j'oubliais ! ce sont mes assassins.
Entrons !

Il ouvre la porte du tombeau, qu'il referme sur lui. — Entrent plusieurs hommes, marchant à pas sourds, cachés sous leurs manteaux et leurs chapeaux.

SCÈNE III

Les Conjurés.

Ils vont les uns aux autres, en se prenant la main et en échangeant quelques paroles à voix basse.

PREMIER CONJURÉ, *portant seul une torche allumée.*

Ad augusta.

DEUXIÈME CONJURÉ.

Per angusta.

PREMIER CONJURÉ.

Les saints
Nous protégent.

1599 See ll. 1335–39, where it is seen that Ruy Gomez and Hernani have both joined the conspiracy, the discovery of which by Don Carlos is now foreshadowed.

Scene 3. This conspiracy scene is impressive and, at times, even melodramatic. The conspirators attempt to justify the conspiracy by claiming that Don Carlos is a foreigner (1606, 1610–11); that if he is elected emperor he will become too august (1615–17), and that he is a traitor (1621, 1650). Hernani and Ruy Gomez, however, are animated by a desire for personal revenge.

Compare with this the great conspiracy scenes of Hugo's *Cromwell*, Corneille's *Cinna*, Ben Jonson's *Catiline*, and Shakespeare's *Julius Cæsar*.

TROISIÈME CONJURÉ.

Les morts nous servent.

PREMIER CONJURÉ.

Dieu nous garde.

Bruit de pas dans l'ombre.

DEUXIÈME CONJURÉ.

Qui vive?

VOIX DANS L'OMBRE.

Ad augusta.

DEUXIÈME CONJURÉ.

Per angusta.

Entrent de nouveaux conjurés. — Bruit de pas.

PREMIER CONJURÉ, *au troisième.*

Regarde;
Il vient encor quelqu'un.

TROISIÈME CONJURÉ.

Qui vive ?

VOIX DANS L'OMBRE.

Ad augusta.

TROISIÈME CONJURÉ.

Per angusta.

Entrent de nouveaux conjurés, qui échangent des signes de mains avec tous les autres.

PREMIER CONJURÉ.

C'est bien, nous voilà tous. — Gotha,
Fais le rapport. — Amis, l'ombre attend la lumière.

Tous les conjurés s'asseyent en demi-cercle sur des tombeaux. Le premier conjuré passe tour à tour devant tous, et chacun allume à sa torche une cire qu'il tient à la main. Puis le premier conjuré va s'asseoir en silence sur une tombe au centre du cercle et plus haute que les autres.

LE DUC DE GOTHA, *se levant.*

Amis, Charles d'Espagne, étranger par sa mère,
Prétend au saint-empire.

PREMIER CONJURÉ.

Il aura le tombeau.

LE DUC DE GOTHA.

Il jette sa torche à terre et l'écrase du pied.

Qu'il en soit de son front comme de ce flambeau !

TOUS.

Que ce soit !

PREMIER CONJURÉ.

Mort à lui !

LE DUC DE GOTHA.

Qu'il meure !

TOUS.

Qu'on l'immole !

DON JUAN DE HARO.

Son père est allemand.

LE DUC DE LUTZELBOURG.

Sa mère est espagnole.

LE DUC DE GOTHA.

Il n'est plus espagnol et n'est pas allemand.
Mort !

UN CONJURÉ.

Si les électeurs allaient en ce moment
Le nommer empereur?

PREMIER CONJURÉ.

Eux ! lui ! jamais !

1606 See l. 346. The mother of Don Carlos' mother, Joanna, was a Spaniard by birth.

DON GIL TELLEZ GIRON.

Qu'importe?
Amis! frappons la tête et la couronne est morte!

PREMIER CONJURÉ.

S'il a le saint-empire, il devient, quel qu'il soit,
Très auguste, et Dieu seul peut le toucher du doigt.

LE DUC DE GOTHA.

Le plus sûr, c'est qu'avant d'être auguste il expire.

PREMIER CONJURÉ.

On ne l'élira point!

TOUS.

Il n'aura pas l'empire!

PREMIER CONJURÉ.

Combien faut-il de bras pour le mettre au linceul?

TOUS.

Un seul.

PREMIER CONJURÉ.

Combien faut-il de coups au cœur?

TOUS.

Un seul.

1615–16 See the introductory remarks to the present scene, and compare Shakespeare's *Julius Caesar*, where the conspirators attempt to give a justification of their conspiracy. They regarded Caesar as a tyrant, possessed of a dangerous ambition. Brutus, the leader, confessed that he knew "no personal cause to spurn at him, but for the general." He was aware that "lowliness was young ambition's ladder," and feared lest Caesar, attaining the topmost round, might become proud and "scorn the base degrees by which he did ascend;" and lest Caesar might, Brutus would prevent by "killing the serpent's egg in the shell." He declared that "pity to the general wrong of Rome had done the deed on Caesar," and that "as he was ambitious, I slew him."

1616 Très auguste. Compare the title *Semper Augustus* applied to Octavius Caesar and his successors.

PREMIER CONJURÉ.

Qui frappera?

TOUS.

Nous tous.

PREMIER CONJURÉ.

La victime est un traître.
Ils font un empereur; nous, faisons un grand prêtre.
Tirons au sort.

Tous les conjurés écrivent leurs noms sur leurs tablettes, déchirent la feuille, la roulent, et vont l'un après l'autre la jeter dans l'urne d'un tombeau. — Puis le premier conjuré dit:

Prions.

Tous s'agenouillent. Le premier conjuré se lève et dit:

Que l'élu croie en Dieu,
Frappe comme un romain, meure comme un hébreu!
Il faut qu'il brave roue et tenailles mordantes,
Qu'il chante aux chevalets, rie aux lampes ardentes,
Enfin que pour tuer et mourir, résigné,
Il fasse tout!

Il tire un des parchemins de l'urne.

TOUS.

Quel nom?

PREMIER CONJURÉ, *à haute voix.*

Hernani.

1624 meure comme un hébreu! The Jews, being looked upon as sorcerers, were bitterly persecuted. Many of them were put to death, but they died like true martyrs, loyal to their faith.

1625 roue, *i. e.*, the wheel of torture used for breaking the limbs. These two lines make mention of other instruments of torture in use in the fifteenth century, as the red-hot pincers, the wooden horses with sharp backs, and the burning lights that were applied to the different parts of the body, particularly to the feet, for the purpose of extracting a confession of crimes, real or imaginary. The Jews were often subjected to such tortures.

HERNANI, *sortant de la foule des conjurés.*

J'ai gagné !
—Je te tiens, toi que j'ai si longtemps poursuivie,
Vengeance !

DON RUY GOMEZ, *perçant la foule et prenant Hernani à part.*

Oh ! cède-moi ce coup !

HERNANI.

Non, sur ma vie !
Oh ! ne m'enviez pas ma fortune, seigneur !
C'est la première fois qu'il m'arrive bonheur.

DON RUY GOMEZ.

Tu n'as rien. Eh bien, tout, fiefs, châteaux, vassela-
Cent mille paysans dans mes trois cents villages, [ges,
Pour ce coup à frapper je te les donne, ami !

HERNANI.

Non !

LE DUC DE GOTHA.

Ton bras porterait un coup moins affermi,
Vieillard !

DON RUY GOMEZ.

Arrière, vous ! sinon le bras, j'ai l'âme.
Aux rouilles du fourreau ne jugez point la lame.
A Hernani.
Tu m'appartiens !

HERNANI.

Ma vie à vous ! la sienne à moi.

DON RUY GOMEZ, *tirant le cor de sa ceinture.*

Eh bien, écoute, ami. Je te rends ce cor.

1629 **poursuivie.** This form is feminine, to agree with *vengeance.*
1640 This is an example of the force of the final suspense, by which, for the sake of relief or of prolonging the suspense, there is suggested

HERNANI, *ébranlé.*

Quoi !
La vie? — Eh ! que m'importe? Ah ! je tiens ma ven-
Avec Dieu dans ceci je suis d'intelligence. [geance !
J'ai mon père à venger . . . peut-être plus encor !
— Elle, me la rends-tu?

DON RUY GOMEZ.

Jamais ! Je rends ce cor.

HERNANI.

Non !

DON RUY GOMEZ.

Réfléchis, enfant !

HERNANI.

Duc ! laisse-moi ma proie.

DON RUY GOMEZ.

Eh bien ! maudit sois-tu de m'ôter cette joie !

Il remet le cor à sa ceinture.

to the spectator the distant possibility of a happy ending or release. Perhaps, after all, Hernani will not be compelled to kill himself in order to keep his oath (1292), but will escape from his impending fate. In the *Antigone* of Sophocles, Creon is softened and revokes the death sentence of Antigone, but too late. In Shakespeare's *King Lear* the dying Edmund revokes the command to kill Lear. Macbeth is represented as still invulnerable from any man born of woman, even when Birnam Wood is approaching the castle. Perhaps Romeo will return in time to rescue Juliet, and there seems to be still a chance of Friar Laurence entering the tomb before Romeo kills himself. In Hugo's *Le Roi s'Amuse*, Blanche still speaks in the sack.

1643 Hernani's desire for revenge is now made stronger by the fact that the king still has Doña Sol in his possession. He has his father, and perhaps his lover, to avenge. See ll. 94, 1278–79.

1646 This foreshadows the tragic catastrophe in the fifth act. The old duke has now a greater reason for making Hernani keep his oath. In view of all this we feel that the fate of Hernani is hopelessly sealed. See l. 1292.

PREMIER CONJURÉ, *à Hernani.*

Frère ! avant qu'on ait pu l'élire, il serait bien
D'attendre dès ce soir Carlos. . .

HERNANI.

Ne craignez rien !
Je sais comment on pousse un homme dans la tombe.

PREMIER CONJURÉ.

Que toute trahison sur le traître retombe,
Et Dieu soit avec vous ! — Nous, comtes et barons,
S'il périt sans tuer, continuons ! Jurons
De frapper tour à tour et sans nous y soustraire
Carlos qui doit mourir.

TOUS, *tirant leurs épées.*

Jurons !

LE DUC DE GOTHA, *au premier conjuré.*

Sur quoi, mon frère?

DON RUY GOMEZ, *retourne son épée, la prend par la pointe et l'élève au-dessus de sa tête.*

Jurons sur cette croix !

TOUS, *élevant leurs épées.*

Qu'il meure impénitent !

On entend un coup de canon éloigné. Tous s'arrêtent en silence. — La porte du tombeau s'entr'ouvre. Don Carlos paraît sur le

1652 **il**, *i. e.*, Hernani.

1655 The revenge action has been advanced by this scene. Hernani's determination to revenge himself on the king has been strengthened by the support of his fellow-conspirators and by another encounter with his old enemy, the duke. As in the case of Hamlet, after the play before the king and his mother has removed every doubt as to their guilt, it would seem that his resolution to "do better business" would surely be carried out.

seuil. Pâle, il écoute. — Un second coup. — Un troisième coup — Il ouvre tout à fait la porte du tombeau, mais sans faire un pas, debout et immobile sur le seuil.

SCÈNE IV

LES CONJURÉS, DON CARLOS ; *puis* DON RICARDO, SEIGNEURS, GARDES ; LE ROI DE BOHÊME, LE DUC DE BAVIÈRE ; *puis* DOÑA SOL.

DON CARLOS.

Messieurs, allez plus loin ! l'empereur vous entend.

Tous les flambeaux s'éteignent à la fois. — Profond silence. — Il fait un pas dans les ténèbres, si épaisses qu'on y distingue à peine les conjurés muets et immobiles.

Silence et nuit ! l'essaim en sort et s'y replonge.
Croyez-vous que ceci va passer comme un songe,
Et que je vous prendrai, n'ayant plus vos flambeaux,
Pour des hommes de pierre assis sur leurs tombeaux ?
Vous parliez tout à l'heure assez haut, mes statues !
Allons ! relevez donc vos têtes abattues,
Car voici Charles-Quint ! Frappez, faites un pas !
Voyons, oserez-vous ? — Non, vous n'oserez pas.
Vos torches flamboyaient sanglantes sous ces voûtes.
Mon souffle a donc suffi pour les éteindre toutes !
Mais voyez, et tournez vos yeux irrésolus,
Si j'en éteins beaucoup, j'en allume encore plus.

Il frappe de la clef de fer sur la porte de bronze du tombeau. A

SCENE 4. This beautiful scene is truly dramatic. The discovery of the conspiracy does not come as a surprise, but has been foreshadowed (1599). In this scene the conspirators are arrested; Hernani makes it known that he is John of Aragon; Don Carlos pardons Hernani and restores to him Doña Sol, thus ending happily the revenge action, and removing one of the opposing forces of the love action.

ce bruit, toutes les profondeurs du souterrain se remplissent de soldats portant des torches et des pertuisanes. A leur tête, le duc d'Alcala, le marquis d'Almuñan.

Accourez, mes faucons, j'ai le nid, j'ai la proie !

Aux conjurés.

J'illumine à mon tour. Le sépulcre flamboie,
Regardez !

Aux soldats.

Venez tous, car le crime est flagrant.

HERNANI, *regardant les soldats.*

A la bonne heure ! Seul il me semblait trop grand.
C'est bien. J'ai cru d'abord que c'était Charlemagne.
Ce n'est que Charles-Quint.

DON CARLOS, *au duc d'Alcala.*

Connétable d'Espagne !

Au marquis d'Almuñan.

Amiral de Castille, ici ! — Désarmez-les.

On entoure les conjurés et on les désarme.

DON RICARDO, *accourant et s'inclinant jusqu'à terre.*

Majesté !

DON CARLOS.

Je te fais alcade du palais.

DON RICARDO, *s'inclinant de nouveau.*

Deux électeurs, au nom de la chambre dorée,
Viennent complimenter la majesté sacrée.

DON CARLOS.

Qu'ils entrent.

1676 Majesté. This is the new title given to the king, who had hitherto been addressed with the title of *altesse*. See l. 291, note.

1677 la chambre dorée, *i. e.*, the hall of the electors in the guild-hall in Frankfort. See l. 1349, note.

Bas à Ricardo.

Doña Sol.

Ricardo salue et sort. Entrent, avec flambeaux et fanfares, le roi de Bohême et le duc de Bavière, tout en drap d'or, couronnes en tête. — Nombreux cortège de seigneurs allemands, portant la bannière de l'empire, l'aigle à deux têtes, avec l'écusson d'Espagne au milieu. — Les soldats s'écartent, se rangent en haie, et font passage aux deux électeurs, jusqu'à l'empereur, qu'ils saluent profondément, et qui leur rend leur salut en soulevant son chapeau.

LE DUC DE BAVIÈRE.

Charles ! roi des romains,
Majesté très sacrée, empereur ! dans vos mains
Le monde est maintenant, car vous avez l'empire.
Il est à vous, ce trône où tout monarque aspire !
Frédéric, duc de Saxe, y fut d'abord élu,
Mais, vous jugeant plus digne, il n'en a pas voulu.
Venez donc recevoir la couronne et le globe.
Le saint-empire, ô roi, vous revêt de la robe,
Il vous arme du glaive, et vous êtes très grand.

DON CARLOS.

J'irai remercier le collége en rentrant.
Allez, messieurs. Merci, mon frère de Bohême,
Mon cousin de Bavière. Allez. J'irai moi-même.

LE ROI DE BOHÊME.

Charles, du nom d'amis nos aïeux se nommaient,
Mon père aimait ton père, et leurs pères s'aimaient.
Charles, si jeune en butte aux fortunes contraires,

1679 **roi des romains.** This is one of the titles of the Emperor of the Holy Roman Empire.

1683 **Frédéric.** See l. 1352, note.

1689 **frère de Bohême.** See l. 1357, note.

1690 The duke of Bavaria was not an elector at this time.

Dis, veux-tu que je sois ton frère entre tes frères?
Je t'ai vu tout enfant, et ne puis oublier . . .

DON CARLOS, *l'interrompant.*

Roi de Bohême! eh bien, vous êtes familier!
Il lui présente sa main à baiser, ainsi qu'au duc de Bavière, puis congédie les deux électeurs, qui le saluent profondément.
Allez!

Sortent les deux électeurs avec leur cortège.

LA FOULE.

Vivat!

DON CARLOS, *à part.*

J'y suis! et tout m'a fait passage!
Empereur! au refus de Frédéric le Sage!

Entre doña Sol conduite par Ricardo.

DOÑA SOL.

Des soldats! l'empereur! O ciel! coup imprévu!
Hernani!

HERNANI.

Doña Sol!

DON RUY GOMEZ, *à côté d'Hernani, à part.*

Elle ne m'a point vu!

Doña Sol court à Hernani. Il la fait reculer d'un regard de défiance.

1697 **Vivat**! The Latin equivalent of French *vive, long live.*

1699 The sudden appearance of Doña Sol is another example of Hugo's use of melodramatic surprise in preference to expectation. Her appearance here has hardly been sufficiently foreshadowed, although the audience knows that she is in the possession of Don Carlos. Still her entrance upon the stage at this point, however incongruous it may seem, has been prepared for, even if the preparation may seem insufficient. In a previous conversation with Don Ricardo (1386–88), Don Carlos had instructed him to go fetch Doña Sol in case the king should be elected emperor, for she might be willing to accept a Caesar; and again (1679), after his election, Don Carlos reminds Don Ricardo of Doña Sol, whom the courtier goes at once to seek.

HERNANI.

Madame ! . . .

DOÑA SOL, *tirant le poignard de son sein.*

J'ai toujours son poignard !

HERNANI, *lui tendant les bras.*

Mon amie !

DON CARLOS.

Silence, tous !

Aux conjurés.

Votre âme est-elle raffermie ?
Il convient que je donne au monde une leçon.
Lara le castillan et Gotha le saxon,
Vous tous ! que venait-on faire ici ? parlez.

HERNANI, *faisant un pas.*

Sire,
La chose est toute simple, et l'on peut vous la dire.
Nous gravions la sentence au mur de Balthazar.

Il tire un poignard et l'agite.

Nous rendions à César ce qu'on doit à César.

DON CARLOS.

Paix !

A don Ruy Gomez.

Vous traître, Silva !

DON RUY GOMEZ.

Lequel de nous deux, sire ?

1707 This is an allusion to the fatal handwriting on the palace wall during a great feast given by Belshazzar to a thousand of his lords. Compare *Daniel*, v: 5; and see l. 1066, note.

1708 Compare *Matthew*, xx: 21: "Render therefore unto Caesar the things that are Caesar's; and unto God the things that are God's." See l. 1066, note.

HERNANI, *se retournant vers les conjurés.*

Nos têtes et l'empire ! il a ce qu'il désire.

A l'empereur.

Le manteau bleu des rois pouvait gêner vos pas.
La pourpre vous va mieux. Le sang n'y paraît pas.

DON CARLOS, *à don Ruy Gomez.*

Mon cousin de Silva, c'est une félonie
A faire du blason rayer ta baronnie !
C'est haute trahison, don Ruy, songez-y bien.

DON RUY GOMEZ.

Les rois Rodrigue font les comtes Julien.

DON CARLOS, *au duc d'Alcala.*

Ne prenez que ce qui peut être duc ou comte.
Le reste . . .

Don Ruy Gomez, le duc de Lutzelbourg, le duc de Gotha, don Juan de Haro, don Guzman de Lara, don Tellez Giron, le baron de Hohenbourg se séparent du groupe des conjurés, parmi lesquels est resté Hernani. — Le duc d'Alcala les entoure étroitement de gardes.

DOÑA SOL, *à part.*

Il est sauvé !

HERNANI, *sortant du groupe des conjurés.*

Je prétends qu'on me compte !

1716 The reference here is to the dishonoring of Florinda, the sister of Count Julian, governor of Andalusia and commander of the Gothic forces in Africa, by Don Roderic, the last king of the Goths.

1718 ff. There is something Cornelian in this speech of Hernani. Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 83, says that Hernani here is "sublime comme un héros de Corneille, sublime également et de la même manière." It is to be noted that when Hernani is unhappy in love, or is in the presence of death, we find him strong and heroic, but that as soon as he becomes happy in love he weakens. When later Carlos pardons him and restores to him Doña Sol, his hatred disappears and his seeking revenge ceases (1760).

A don Carlos.

Puisqu'il s'agit de hache ici, que Hernani,
Pâtre obscur, sous tes pieds passerait impuni,
Puisque son front n'est plus au niveau de ton glaive,
Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève.
Dieu qui donne le sceptre et qui te le donna
M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona,
Marquis de Monroy, comte Albatera, vicomte
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte.
Je suis Jean d'Aragon, grand maître d'Avis, né
Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille !
Le meurtre est entre nous affaire de famille.
Vous avez l'échafaud, nous avons le poignard.
Donc, le ciel m'a fait duc, et l'exil montagnard.
Mais puisque j'ai sans fruit aiguisé mon épée
Sur les monts et dans l'eau des torrents retrempée,

Il met son chapeau.

Aux autres conjurés.

Couvrons-nous, grands d'Espagne !

Tous les espagnols se couvrent.

A don Carlos.

Oui, nos têtes, ô roi,
Ont le droit de tomber couvertes devant toi !

Aux prisonniers.

— Silva, Haro, Lara, gens de titre et de race,
Place à Jean d'Aragon ! ducs et comtes, ma place !

Aux courtisans et aux gardes.

Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets !

1727 The military order of St. Benedict of Aviz, in Portugal, was founded in 1162.

1728–29 See ll. 88, 89, 567.

1735–36 See l. 1371, note.

1739–40 Note the epic brag of these two lines.

Et si vos échafauds sont petits, changez-les !

Il vient se joindre au groupe des seigneurs prisonniers.

DOÑA SOL.

Ciel !

DON CARLOS.

En effet, j'avais oublié cette histoire.

HERNANI.

Celui dont le flanc saigne a meilleure mémoire.
L'affront que l'offenseur oublie en insensé
Vit, et toujours remue au cœur de l'offensé !

DON CARLOS.

Donc je suis, c'est un titre à n'en point vouloir d'autres,
Fils de pères qui font choir la tête des vôtres !

DOÑA SOL, *se jetant à genoux devant l'empereur.*

Sire, pardon ! pitié ! Sire, soyez clément !
Ou frappez-nous tous deux, car il est mon amant,
Mon époux ! En lui seul je respire. Oh ! je tremble.
Sire, ayez la pitié de nous tuer ensemble !
Majesté ! je me traîne à vos sacrés genoux !
Je l'aime ! Il est à moi, comme l'empire à vous !
Oh ! grâce !

Don Carlos la regarde immobile.

Quel penser sinistre vous absorbe?

DON CARLOS.

Allons ! relevez-vous, duchesse de Segorbe,
Comtesse Albatera, marquise de Monroy . . .

1754–55 Stapfer cites as a parallel Corneille's *Don Sanche d'Aragon*, where the queen of Castille says to the knight Carlos, whom he wishes to ennoble:

"Eh bien ! seyez-vous donc, marquis de Santillane,
Comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos."

A Hernani.

— Tes autres noms, don Juan?

HERNANI.

Qui parle ainsi? le roi?

DON CARLOS.

Non, l'empereur.

DOÑA SOL, *se relevant.*

Grand Dieu!

DON CARLOS, *la montrant à Hernani.*

Duc, voilà ton épouse.

HERNANI, *les yeux au ciel, et doña Sol dans ses bras.*

Juste Dieu!

DON CARLOS, *à don Ruy Gomez.*

Mon cousin, ta noblesse est jalouse,
Je sais. Mais Aragon peut épouser Silva.

DON RUY GOMEZ, *sombre.*

Ce n'est pas ma noblesse.

HERNANI, *regardant doña Sol avec amour et la tenant embrassée.*

Oh! ma haine s'en va!

Il jette son poignard.

1760 ma haine s'en va. See ll. 388 and 567–70, where Hernani made known his deep-seated hatred of Don Carlos. Now that Doña Sol has been restored to him by the generosity of the emperor, Hernani no longer has so great an excuse for revenge; hence his hatred vanishes; see ll. 571–2, note. Love with Hernani is stronger than hate. So Emilie says, *Cinna* l. 18: "J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste." The fatal, melancholy Hernani ceases to be afflicted with the "Romantic malady," and his desire for revenge, his hatred of his rival, and his grief as the despairing lover, disappear. Now he has only love in his soul (1765).

DON RUY GOMEZ, *à part, les regardant tous deux.*

Eclaterai-je? oh! non! Fol amour! douleur folle!
Tu leur ferais pitié, vieille tête espagnole!
Vieillard, brûle sans flamme, aime et souffre en secret,
Laisse ronger ton cœur! Pas un cri. L'on rirait.

DOÑA SOL, *dans les bras d'Hernani.*

O mon duc!

HERNANI.

Je n'ai plus que de l'amour dans l'âme.

DOÑA SOL.

O bonheur!

DON CARLOS, *à part, la main dans sa poitrine.*

Eteins-toi, cœur jeune et plein de flamme!
Laisse régner l'esprit, que longtemps tu troublas.
Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas!
C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne.
L'œil fixé sur sa bannière.
L'empereur est pareil à l'aigle, sa compagne.
A la place du cœur il n'a qu'un écusson.

HERNANI.

Ah! vous êtes César!

DON CARLOS, *à Hernani.*

De ta noble maison,
Don Juan, ton cœur est digne.
Montrant doña Sol.
Il est digne aussi d'elle.
— A genoux, duc!

Hernani s'agenouille. Don Carlos détache sa toison d'or et la lui passe au cou.

1770–71 On the coat-of-arms of the Holy Roman Empire there is a two-headed eagle with an escutcheon on its breast. See ll. 317, 622.

Reçois ce collier.

Don Carlos tire son épée et l'en frappe trois fois sur l'épaule.

Sois fidèle !

Par saint Etienne, duc, je te fais chevalier.

Il le relève et l'embrasse.

Mais tu l'as, le plus doux et le plus beau collier,
Celui que je n'ai pas, qui manque au rang suprême,
Les deux bras d'une femme aimée et qui vous aime !
Ah ! tu vas être heureux ; moi, je suis empereur.

Aux conjurés.

Je ne sais plus vos noms, messieurs. Haine et fureur,
Je veux tout oublier. Allez, je vous pardonne !
C'est la leçon qu'au monde il convient que je donne.

1775 **saint Etienne.** This is probably an allusion to St. Stephen, the first Christian martyr, mentioned in *Acts*, vii: 59. See l. 1066, note.

1781 See l. 1760, note. Don Carlos' pardon of Hernani and restoration to him of Doña Sol removes one of the principal opposing forces, Don Carlos becoming here a resolving force untying one of the complicating knots. There is left, however, one obstacle to the full fruition of their love, and that is the inexorable Don Ruy Gomez, who still possesses the horn and, therefore, power over Hernani's life. In connection with this pardon it is interesting to recall certain ironical assertions of the king and bandit, as l. 628 and l. 642. The *clemency* of Carlos will be characteristically opposed by Gomez' *revenge* in the last scene of Act V. The whole scene of the pardon recalls Augustus pardoning Cinna and betrothing him to Emilie in the fifth act of Corneille's *Cinna*.

This unexpected clemency on the part of Carlos has the same effect on Hernani as that of Augustus had on Cinna and Emilie, the latter of whom cries out to Augustus, *Cinna*, ll. 1725–26:

"Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle ;
Elle est morte, et ce cœur devient fidèle."

In the face of such great clemency Hernani could not be so ungrateful and inhuman as to slay his benefactor.

1782 See l. 1703.

Ce n'est pas vainement qu'à Charles premier, roi,
L'empereur Charles-Quint succède, et qu'une loi
Change, aux yeux de l'Europe, orpheline éplorée,
L'altesse catholique en majesté sacrée.

Les conjurés tombent à genoux.

LES CONJURÉS.

Gloire à Carlos !

DON RUY GOMEZ, *à don Carlos.*

Moi seul je reste condamné.

DON CARLOS.

Et moi !

DON RUY GOMEZ, *à part.*

Mais, comme lui, je n'ai point pardonné !

HERNANI.

Qui donc nous change tous ainsi ?

TOUS, *soldats, conjurés, seigneurs.*

Vive Allemagne !
Honneur à Charles-Quint !

1786 See l. 1676, note.

1787–88 Gomez, who is unforgiving himself, is not pardoned; hence the forgiveness of Carlos is an embodiment of impartial justice. The hatred of the old duke continues to grow, and his desire to wreak vengeance upon Hernani, whose life is in his hands, is intensified by the magnanimity and generosity of the emperor towards his rival. The fact that the duke is not pardoned foreshadows and prepares for the tragic catastrophe of the fifth act, thus adding another peril for the hero to face. The classical rule of the unity of peril is, however, only apparently violated; for, though Hernani escapes from one peril only to fall into another, yet one important reason for the continuance of the second peril grows naturally out of the first.

1789 **Qui** is used here in the sense of *Qu'est-ce qui? what?* Compare *Ruy Blas*, l. 947, and Racine's *Athalie*, l. 869.

1790 Carlos feels that the change in his attitude towards the conspirators has been wrought by the spirit of Charlemagne.

DON CARLOS, *se tournant vers le tombeau.*

Honneur à Charlemagne!

Laissez-nous seuls tous deux.

Tous sortent.

SCÈNE V

DON CARLOS, *seul.*

Il s'incline devant le tombeau.

Es-tu content de moi?

Ai-je bien dépouillé les misères du roi,

SCENE 5. In this final soliloquy we see the transformed Carlos meditating on his possessions, his dangers and difficulties, and his policy; we see his mental attitude towards his duties and responsibilities as emperor; we see him congratulating himself on his act of clemency; and we see his dramatic career brought to a close. While his life has become serious, he is in no sense a tragic character, his change of fortune being from good to better. To some spectators the end of his dramatic career seems to be the end of the drama, and accordingly, if they are not acquainted with the play, they rise to go as soon as the curtain falls on this act. It is to be remembered, however, that a tragic catastrophe has been clearly and emphatically foreshadowed (1292 and note, introductory remarks to Act IV., 1787–88, and others), and that the reconciliation of Carlos and Hernani removes only one of the opposing forces and ends only one of the important actions of the drama. Ruy Gomez has not been forgiven by Carlos nor has he forgiven Hernani. The consequences of the imprudent compact of the horn and the oath (1292), but for which Hernani would have remained perfectly happy, are yet to be worked out in the tragic denouement; the vengeance of the unforgiven and unforgiving old duke is yet to be wreaked upon the unfortunate Hernani (and his bride).

A parallel to this double catastrophe — the comic and the tragic — is to be found in Shakespeare's *The Merchant of Venice*, where in the fourth act the serious story of the cruel Jew is brought to an end, while the light story of love is continued into the fifth act. It will be observed, though, that in *The Merchant of Venice* the tragic story ends in the fourth act, but in *Hernani* it is the tragic catastrophe that closes the drama.

Charlemagne? Empereur, suis-je bien un autre homme?
Puis-je accoupler mon casque à la mitre de Rome?
Aux fortunes du monde ai-je droit de toucher?
Ai-je un pied sûr et ferme, et qui puisse marcher

1793 As Carlos closes his dramatic career, and thereby completes the comic catastrophe of the drama, we realize that he is indeed another man, and that this transformation is complete (see the great monologue, IV, sc. 2, and note). In the earlier part of the drama the young king is represented as a profligate, guilty of a libertine love, which was not serious but merely a distraction. His life at this time is the life of a young sensualist, but after the period of "storm and stress" is past, after his youthful follies have been given up, after the transition has been made from the free and open life of a young licentious king to the solemn responsibilities of an emperor, Charles becomes serious, strong, and magnanimous. Such a change is natural and consistent, and the contrast is decidedly Hugoesque, being in perfect accord with Hugo's artistic ideas. The transformation further supplies a motive for the pardon of Hernani.

This sudden transformation of Don Carlos is paralleled by that of Shakespeare's Henry V., "Shakespeare's ideal of manhood in the sphere of practical achievement." Though Prince Hal may not have been really base, yet he indulged in the fun and frolic of Eastcheap life, kept bad company, and sowed his wild oats. When he became king, he dismissed his wicked associates, and became serious, noble, pious, and great. To his old companion Falstaff, who expected new favors of him, Henry V. says: "Presume not that I am the thing I was." Another Shakespearean king, Theseus, in *Midsummer Night's Dream*, had his wayward youth, and won Hippolyta's love through deeds of violence. After the marriage, it is recorded, he became a good king and tender husband. A similar evolution of character takes place in Schiller's Don Carlos, who at first is a weakling but later puts away childish things. Again Titus, in Racine's *Bérénice*, after telling of the heavy burden that was imposed upon him after his father's death, and of his subsequent reformation, declares that

"Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle."

1794 **la mitre de Rome.** The mitre is used here for the *tiara*, the Pope's triple crown. The helmet represents the Holy Roman Empire and the mitre the Papacy.

Dans ce sentier, semé des ruines vandales,
Que tu nous as battu de tes larges sandales?
Ai-je bien à ta flamme allumé mon flambeau?
Ai-je compris la voix qui parle en ton tombeau?
— Ah! j'étais seul, perdu, seul devant un empire,
Tout un monde qui hurle, et menace, et conspire,
Le danois à punir, le saint-père à payer,
Venise, Soliman, Luther, François premier,
Mille poignards jaloux luisant déjà dans l'ombre,
Des pièges, des écueils, des ennemis sans nombre,
Vingt peuples dont un seul ferait peur à vingt rois,
Tout pressé, tout pressant, tout à faire à la fois,
Je t'ai crié: — Par où faut-il que je commence?
Et tu m'as répondu: — Mon fils, par la clémence!

1803–4 The Danes had revolted against the Pope; the Pope had (though in fact he had remained neutral) favored the election of Charles; Venice had formed an alliance with Francis I.; Soliman, the Magnificent, Emperor of Constantinople, was threatening the peace of Europe; Luther, the heretic, was creating a schism in the church; and Francis I. had been a formidable rival.

1810 Don Carlos claims that Charlemagne has counselled him to begin his reign by clemency, which becomes the reconciling force between himself and Hernani. Thus Mercy is presented to us as something majestic, something transcending Justice. In the catastrophe of the *Eumenides* of Aeschylus, the goddess Athene, representing Mercy, casts the deciding vote in favor of Orestes, who is being relentlessly pursued by the avenging Furies, who typify Justice, thus emphasizing the supremacy of mercy over justice. Compare the sublime effort of Augustus, in the fifth act of Corneille's *Cinna*, who pardons the ungrateful Cinna and Emilie who had plotted against his life. Mercy is the reconciling force employed by the Duke in Shakespeare's *Measure for Measure*. In this same play, Isabella, in speaking of Angelo's sentence of her brother, says:

> "No ceremony that to great ones 'longs,
> Not the king's crown, nor the deputed sword,
> The marshall's truncheon, nor the judge's robe,
> Become them with one half so good a grace
> As mercy does."

In recommending mercy to Shylock, Portia, in those memorable lines in the *Merchant of Venice*, IV., sc. 1: 184–97, says:

> "The quality of mercy is not strain'd:
> It droppeth as the gentle rain from heaven
> Upon the place beneath: it is twice blessed;
> It blesseth him that gives, and him that takes:
> 'Tis mightiest in the mightiest; it becomes
> The throned monarch better than his crown;
> His sceptre shows the force of temporal power,
> The attribute to awe and majesty,
> Wherein doth sit the fear and dread of kings;
> But mercy is above his sceptred sway,
> It is enthroned in the heart of kings,
> It is an attribute to God himself;
> And earthly power doth then show likest God's
> When mercy seasons justice."

The old Verrina, in Schiller's *Fiesco*, V., sc. 16, says to Fiesco, who has just been proclaimed Duke of Genoa: "A good prince begins his reign with acts of mercy." In Hugo's *Notre Dame de Paris*, II., p. 242, Monsieur Louis, pleading with the king for his life, says: "Oh! sire: clemency is the only light which can enlighten the interior of so great a soul. Clemency beareth the torch before all other virtues. Without it they are but blind men groping after God in the dark."

ACTE CINQUIÈME

LA NOCE

SARAGOSSE

Une terrasse du palais d'Aragon. Au fond, la rampe d'un escalier qui s'enfonce dans le jardin. A droite et à gauche deux portes donnant sur une terrasse, que ferme une balustrade surmontée de deux rangs d'arcades moresques, au-dessus et au travers desquelles on voit les jardins du palais, les jets d'eau dans l'ombre, les bosquets avec les lumières qui s'y promènent, et au fond les faites gothiques et arabes du palais illuminé. Il est nuit. On entend des fanfares éloignées. Des masques, des dominos, épars, isolés, ou groupés, traversent çà et là la terrasse. Sur le devant, un groupe de jeunes seigneurs, les masques à la main, riant et causant à grand bruit.

SCÈNE PREMIÈRE

DON SANCHO SANCHEZ DE ZUNIGA, COMTE DE MONTEREY, DON MATIAS CENTURION, MARQUIS D'ALMUÑAN, DON RICARDO DE ROXAS, COMTE DE CASAPALMA, DON FRANCISCO DE SOTOMAYOR, COMTE DE VELALCAZAR, DON GARCI SUAREZ DE CARBAJAL, COMTE DE PEÑALVER.

DON GARCI.

Ma foi, vive la joie et vive l'épousée !

ACT V

The title of this act, *La Noce*, serves as an antithesis to the title of Act IV., *Le Tombeau*. The scenery is striking and effective, and the mingling of nature and the effusions of love are romantic. At the

DON MATIAS, *regardant au balcon.*

Saragosse ce soir se met à la croisée.

DON GARCI.

Et fait bien! on ne vit jamais noce aux flambeaux
Plus gaie, et nuit plus douce, et mariés plus beaux!

DON MATIAS.

Bon empereur!

DON SANCHO.

Marquis, certain soir qu'à la brune
Nous allions avec lui tous deux cherchant fortune,
Qui nous eût dit qu'un jour tout finirait ainsi?

DON RICARDO, *l'interrompant.*

J'en étais.

Aux autres.

Ecoutez l'histoire que voici.

opening of the act, the marriage of Hernani and Doña Sol has already taken place. Of the main plot, the comic actions have been brought to an end, and only the tragic action awaits its catastrophe. Like the other acts of the drama, the fifth act opens with comedy. It has been called a masterpiece of grace, naturalness, and force.

Scene 1. The opening scene presents an air of gaiety, humor, dancing, music, and mystery. The natural conversation of the gay courtiers lends to the scene an appearance of probability. Like the ancient chorus and the classical French confidants, the courtiers give us useful information as to events and personages. Their conduct serves also, by contrast, to make more pathetic and impressive the tragic catastrophe, in much the same way as do the humorous graveyard scene in *Hamlet* and the pleasantries of the nurse in *Romeo and Juliet.* Moreover, the appearance of the masked black domino foreshadows the tragic ending.

1815–17 The companions of Don Carlos, like the associates of Shakespeare's King Henry V., have observed the sudden and complete transformation of the emperor. See Act IV., sc. 1, where Don Carlos and his companions are represented as stealthily approaching Doña Sol's window at night.

Trois galants, un bandit que l'échafaud réclame,
Puis un duc, puis un roi, d'un même cœur de femme
Font le siège à la fois. L'assaut donné, qui l'a?
C'est le bandit.

DON FRANCISCO.

Mais rien que de simple en cela.
L'amour et la fortune, ailleurs comme en Espagne,
Sont jeux de dés pipés. C'est le voleur qui gagne!

DON RICARDO.

Moi, j'ai fait ma fortune à voir faire l'amour.
D'abord comte, puis grand, puis alcade de cour,
J'ai fort bien employé mon temps, sans qu'on s'en doute.

DON SANCHO.

Le secret de monsieur, c'est d'être sur la route
Du roi . . .

DON RICARDO.

Faisant valoir mes droits, mes actions.

DON GARCI.

Vous avez profité de ses distractions.

DON MATIAS.

Que devient le vieux duc? Fait-il clouer sa bière?

DON SANCHO.

Marquis, ne riez pas! car c'est une âme fière.

1823–24 Compare, "Love is a lottery."

1825 It was the sycophant Don Ricardo, who became a count for the technical reason that the king had by mistake called him a count (441–44), who was made a grandee of Spain by a mere slip of the tongue on the part of Don Carlos (1371); and again it was he who, first to call the emperor by the new title of *majesté*, was thereupon made governor of the palace (1674). His speech here, then, is absolutely true to the facts in the case.

Il aimait doña Sol, ce vieillard. Soixante ans
Ont fait ses cheveux gris, un jour les a fait blancs.

DON GARCI.

Il n'a pas reparu, dit-on, à Saragosse.

DON SANCHO.

Vouliez-vous pas qu'il mît son cercueil de la noce?

DON FRANCISCO.

Et que fait l'empereur?

DON SANCHO.

L'empereur aujourd'hui
Est triste. Le Luther lui donne de l'ennui.

DON RICARDO.

Ce Luther, beau sujet de soucis et d'alarmes!
Que j'en finirais vite avec quatre gendarmes!

DON MATIAS.

Le Soliman aussi lui fait ombre.

DON GARCI.

Ah! Luther,
Soliman, Neptunus, le diable et Jupiter,
Que me font ces gens-là? Les femmes sont jolies,
La mascarade est rare, et j'ai dit cent folies!

DON SANCHO.

Voilà l'essentiel.

DON RICARDO.

Garci n'a point tort. Moi,
Je ne suis plus le même un jour de fête, et croi
Qu'un masque que je mets me fait une autre tête,
En vérité!

1836 **Vouliez-vous pas.** For the omission of the *ne* see l. 25, note.
1846 **croi.** See l. 1315, note.

DON SANCHO, *bas à Matias.*

Que n'est-ce alors tous les jours fête?

DON FRANCISCO, *montrant la porte à droite.*

Messeigneurs, n'est-ce pas la chambre des époux?

DON GARCI, *avec un signe de tête.*

Nous les verrons venir dans l'instant.

DON FRANCISCO.

Croyez-vous?

DON GARCI.

Hé! sans doute!

DON FRANCISCO.

Tant mieux. L'épousée est si belle!

DON RICARDO.

Que l'empereur est bon! Hernani, ce rebelle
Avoir la toison-d'or! marié! pardonné!
Loin de là, s'il m'eût cru, l'empereur eût donné
Lit de pierre au galant, lit de plume à la dame.

DON SANCHO, *bas à don Matias.*

Que je le crèverais volontiers de ma lame,
Faux seigneur de clinquant recousu de gros fil!
Pourpoint de comte, empli de conseils d'alguazil!

DON RICARDO, *s'approchant.*

Que dites-vous là?

DON MATIAS, *bas à don Sancho.*

Comte, ici pas de querelle!

A don Ricardo.

Il me chante un sonnet de Pétrarque à sa belle.

1860 The great Italian poet, Francesco Petrarca, who lived in the fourteenth century, became celebrated especially on account of his beautiful sonnets which he sang in honor of his fair lady (*la belle*), Laura de Noves, of Provence. Petrarca, who has been called the apostle

DON GARCI.

Avez-vous remarqué, messieurs, parmi les fleurs,
Les femmes, les habits de toutes les couleurs,
Ce spectre, qui, debout contre une balustrade,
De son domino noir tachait la mascarade?

DON RICARDO.

Oui, pardieu!

DON GARCI.

Qu'est-ce donc?

DON RICARDO.

Mais, sa taille, son air . . .
C'est don Francasio, général de la mer.

DON FRANCISCO.

Non.

DON GARCI.

Il n'a pas quitté son masque.

DON FRANCISCO.

Il n'avait garde.
C'est le duc de Soma qui veut qu'on le regarde.
Rien de plus.

DON RICARDO.

Non. Le duc m'a parlé.

DON GARCI.

Qu'est-ce alors
Que ce masque? — Tenez, le voilà!

Entre un domino noir qui traverse lentement la terrasse au fond. Tous se retournent et le suivent des yeux, sans qu'il paraisse y prendre garde.

of scholarship, will always be remembered as the inaugurator of the great humanistic movement in Italy.

1861–64 Note the contrast.

1865 **sa taille,** etc. Supply *jugeant par.*

1870 Again the tragic catastrophe is foreshadowed; see ll. 1292,

DON SANCHO.

Si les morts
Marchent, voici leur pas.

DON GARCI, *courant au domino noir.*

Beau masque ! . . .

Le domino noir se retourne et s'arrête. Garci recule.

Sur mon âme,
Messeigneurs, dans ses yeux j'ai vu luire une flamme !

DON SANCHO.

Si c'est le diable, il trouve à qui parler.

Il va au domino noir, toujours immobile.

Mauvais !
Nous viens-tu de l'enfer?

LE MASQUE.

Je n'en viens pas, j'y vais.

Il reprend sa marche et disparaît par la rampe de l'escalier. Tous le suivent des yeux avec une sorte d'effroi.

DON MATIAS.

La voix est sépulcrale autant qu'on le peut dire.

DON GARCI.

Baste ! ce qui fait peur ailleurs, au bal fait rire.

DON SANCHO.

Quelque mauvais plaisant !

1646. The sudden appearance of this masked black domino, that spectre-like figure, whose step is like the step of the dead, whose eyes flash forth flames, whose journey is not from hell but to hell, whose voice is sepulchral, and who strangely disappears by the stairway, is highly melodramatic. These mysterious doings of the demon-like domino, at the end of the scene, afford a contrast to the joyous proceedings of the opening. By this same use of contrast the strained feelings of the spectators will be temporarily relieved by the following scenes in lighter vein.

1877 Lucifer, one of the fallen angels, is represented by the poets

DON GARCI.

Ou si c'est Lucifer
Qui vient nous voir danser, en attendant l'enfer,
Dansons !

DON SANCHO.

C'est à coup sûr quelque bouffonnerie.

DON MATIAS.

Nous le saurons demain.

DON SANCHO, *à don Matias.*

Regardez, je vous prie.
Que devient-il ?

DON MATIAS, *à la balustrade de la terrasse.*

Il a descendu l'escalier.
Plus rien.

DON SANCHO.

C'est un plaisant drôle !
Rêvant.
C'est singulier.

DON GARCI, *à une dame qui passe.*

Marquise, dansons-nous celle-ci ?
Il la salue et lui présente la main.

LA DAME.

Mon cher comte,
Vous savez, avec vous, que mon mari les compte.

as driven out of Heaven on account of his pride. Dante places him in the very bottom of Hell, because he is guilty of treachery, the daughter of Pride. In Marlowe's *Faustus*, sc. 3 : 68–72, Mephistopheles is represented as saying to Faustus that Lucifer, who was once an angel dearly loved of God, has become the prince of devils

" by aspiring pride and insolence ;
For which God threw him from the face of heaven."

DON GARCI.

Raison de plus. Cela l'amuse apparemment.
C'est son plaisir. Il compte, et nous dansons.

La dame lui donne la main, et ils sortent.

DON SANCHO, *pensif.*

Vraiment,
C'est singulier !

DON MATIAS.

Voici les mariés. Silence !

Entrent Hernani et doña Sol se donnant la main. Doña Sol en magnifique habit de mariée; Hernani tout en velours noir, avec la toison d'or au cou. Derrière eux foule de masques, de dames et de seigneurs qui leur font cortège. Deux hallebardiers en riche livrée les suivent, et quatre pages les précèdent. Tout le monde se range et s'incline sur leur passage. Fanfare.

SCÈNE II

LES MÊMES, HERNANI, DOÑA SOL, SUITE.

HERNANI, *saluant.*

Chers amis !

DON RICARDO, *allant à lui et s'inclinant.*

Ton bonheur fait le nôtre, excellence !

DON FRANCISCO, *contemplant doña Sol.*

Saint Jacques monseigneur ! c'est Vénus qu'il conduit !

DON MATIAS.

D'honneur, on est heureux un pareil jour la nuit !

DON FRANCISCO,
montrant à don Matias la chambre nuptiale.

Qu'il va se passer là de gracieuses choses !
Etre fée, et tout voir, feux éteints, portes closes,
Serait-ce pas charmant?

DON SANCHO, *à don Matias.*

Il est tard. Partons-nous?

Tous vont saluer les mariés et sortent, les uns par la porte, les autres par l'escalier du fond.

HERNANI, *les reconduisant.*

Dieu vous garde!

DON SANCHO, *resté le dernier, lui serre la main.*

Soyez heureux!

Il sort.

Hernani et doña Sol restent seuls. Bruit de pas et de voix qui s'éloignent, puis cessent tout à fait. Pendant tout le commencement de la scène qui suit, les fanfares et les lumières éloignées s'éteignent par degrés. La nuit et le silence reviennent peu à peu.

SCÈNE III

HERNANI, DOÑA SOL.

DOÑA SOL.

Ils s'en vont tous,

1895 Enfin!

HERNANI, *cherchant à l'attirer dans ses bras.*

Cher amour!

SCENE 3. This is a beautiful scene, full of genuine poetry and remarkable for its dramatic interest. In the first part a feeling of relief comes over the two lovers, since the wedding festivities are ended, and the guests have gone away. Presently the influence of nature is felt. The night is beautiful: there is not a cloud in the sky: there is no light save the light of the moon, no noise but the song of the nightingale. Silence reigns — the calm before a storm. "This silence is too ominous, this calm is too profound." Like Juliet, Doña Sol has "an ill-divining soul." This joyous scene, by contrast, makes the catastrophe more impressive, more pathetic, and more tragic.

1895 **amour.** See l. 1025, note.

DOÑA SOL, *rougissant et reculant.*

C'est . . . qu'il est tard, ce me semble.

HERNANI.

Ange ! il est toujours tard pour être seuls ensemble.

DOÑA SOL.

Ce bruit me fatiguait ! N'est-ce pas, cher seigneur,
Que toute cette joie étourdit le bonheur?

HERNANI.

Tu dis vrai. Le bonheur, amie, est chose grave.
Il veut des cœurs de bronze et lentement s'y grave.
Le plaisir l'effarouche en lui jetant des fleurs.
Son sourire est moins près du rire que des pleurs.

DOÑA SOL.

Dans vos yeux, ce sourire est le jour.

Hernani cherche à l'entraîner vers la porte. Elle rougit.

Tout à l'heure.

HERNANI.

Oh ! je suis ton esclave ! Oui, demeure, demeure !
Fais ce que tu voudras. Je ne demande rien.
Tu sais ce que tu fais ! ce que tu fais est bien !
Je rirai si tu veux, je chanterai. Mon âme
Brûle. Eh ! dis au volcan qu'il étouffe sa flamme,
Le volcan fermera ses gouffres entr'ouverts,
Et n'aura sur ses flancs que fleurs et gazons verts.
Car le géant est pris, le Vésuve est esclave,
Et que t'importe à toi son cœur rongé de lave?
Tu veux des fleurs? c'est bien ! Il faut que de son
Le volcan tout brûlé s'épanouisse aux yeux ! [mieux

1899 Compare Lemercier, who makes his Pinto say: "Le bonheur a sa mélancholie." (Cited by Nebout, p. 19).

DOÑA SOL.

Oh ! que vous êtes bon pour une pauvre femme,
Hernani de mon cœur !

HERNANI.

Quel est ce nom, madame?
Ah ! ne me nomme plus de ce nom, par pitié !
Tu me fais souvenir que j'ai tout oublié !
Je sais qu'il existait autrefois, dans un rêve,
Un Hernani, dont l'œil avait l'éclair du glaive,
Un homme de la nuit et des monts, un proscrit
Sur qui le mot *vengeance* était partout écrit,
Un malheureux traînant après lui l'anathème !
Mais je ne connais pas ce Hernani. — Moi, j'aime
Les prés, les fleurs, les bois, le chant du rossignol.
Je suis Jean d'Aragon, mari de doña Sol !
Je suis heureux !

DOÑA SOL.

Je suis heureuse !

HERNANI.

Que m'importe
Les haillons qu'en entrant j'ai laissés à la porte?

1921 See l. 940, note.

1927 The situation of the happy lovers is pathetic in the extreme when we remember the dark figure of destiny in the background. The irony of destiny is indeed impressive when we see these unconscious victims of fate boldly advancing to their own destruction, and becoming more and more confident, hopeful, and happy as they approach their dreadful doom, the bitterness of which is intensified by the unconscious utterances of the ill-fated lovers. This scene reminds one of those grand, lofty, and colossal dramatic creations of Aeschylus, who excels above all "in the delineation of those dark and mysterious presentiments of evil which sometimes invade the mind." (Haigh.)

1928 Now that Hernani has been pardoned he has returned to his own palace, which had been neglected during his exile, to celebrate his wedding festivities.

Voici que je reviens à mon palais en deuil.
Un ange du Seigneur m'attendait sur le seuil.
J'entre, et remets debout les colonnes brisées,
Je rallume le feu, je rouvre les croisées,
Je fais arracher l'herbe au pavé de la cour,
Je ne suis plus que joie, enchantement, amour.
Qu'on me rende mes tours, mes donjons, mes bastilles,
Mon panache, mon siège au conseil des Castilles,
Vienne ma doña Sol rouge et le front baissé,
Qu'on nous laisse tous deux, et le reste est passé!
Je n'ai rien vu, rien dit, rien fait. Je recommence,
J'efface tout, j'oublie! Ou sagesse ou démence,
Je vous ai, je vous aime, et vous êtes mon bien!

DOÑA SOL, *examinant sa toison d'or.*

Que sur ce velours noir ce collier d'or fait bien!

HERNANI.

Vous vîtes avant moi le roi mis de la sorte.

DOÑA SOL.

Je n'ai pas remarqué. Tout autre, que m'importe?
Puis, est-ce le velours ou le satin encor?
Non, mon duc, c'est ton cou qui sied au collier d'or.
Vous êtes noble et fier, monseigneur.

Il veut l'entraîner.

Tout à l'heure!
Un moment! — Vois-tu bien, c'est la joie! et je pleure!
Viens voir la belle nuit.

1936 **conseil**, *i. e.*, the Parliament.

1940 Hernani's vengeance has been satisfied as much as it could be, now that his name, his palace, and his love have been restored to him. He has forgiven and forgotten, hence vengeance no longer influences his actions. See l. 1760, note.

1949–69 The following twenty lines afford an example of the background of nature as a dramatic effect. Here nature shows itself in

Elle va à la balustrade.

Mon duc, rien qu'un moment!
Le temps de respirer et de voir seulement.
Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.

sympathy and harmony with the emotions of the soul. This is "*grande poésie*," touched by an imaginative genius. In these lines nature suggests calm, repose, reflection, love. Night is illumined by soft moonlight, for "the moon sleeps with Endymion, and would not be waked." This peacefulness serves as a strong contrast to the impending tragic catastrophe.

In the *Merchant of Venice*, V., sc. 1, Shakespeare makes a similar use of the dramatic background of nature. In harmony with the pure love of the noble souls of the lovers are the soft stillness of the night and the sounds of sweet music:

> "How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
> Here will we sit, and let the sounds of music
> Creep in our ears: soft stillness and the night
> Become the touches of sweet harmony.
> There's not the smallest orb which thou behold'st
> But in his motion like an angel sings,
> Still quiring to the young-eyed cherubins;
> Such harmony is in immortal souls."

In the case of Hernani and Doña Sol there is at first no music, only a profound calm; but there is a natural desire to hear some "tender and sweet voice sing, — a bird in the fields, a nightingale in the darkness, or some flute in the distance! For music is sweet, it fills the soul with harmony, and, like a divine chorus, it awakens a thousand voices which make melody in the heart" (1971–78). How pathetic to hear just at this point the fatal horn wound by the inexorable old duke! The contrast suggested is soul-stirring. A similar startling and ironical contrast is suggested by *Macbeth*, I., sc. 6, where the ill-fated Duncan says, as he enters the castle of Macbeth:

> "This castle hath a pleasure seat; the air
> Nimbly and sweetly recommends itself
> Unto our gentle senses."

to which Banquo replies:

> "This guest of summer,
> The temple-haunting martlet, does approve
> By his loved mansionry that the heaven's breath
> Smells wooingly here."

And it is within these walls that shall soon be perpetrated the horrible murder of the kind and ingenuous old king, foreshadowed by

Rien que la nuit et nous! Félicité parfaite!
Dis, ne le crois-tu pas? sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!
Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.
La lune tout à l'heure à l'horizon montait
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble,
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment!

HERNANI.

Ah! qui n'oublierait tout à cette voix céleste?

the "shriek of the owl, the fatal bellman," and the ominous words of Lady Macbeth:

> "The raven is hoarse
> That croaks the fatal entrance of Duncan
> Under my battlements."

One is reminded, too, of the beautiful opening scenes of the third act of Schiller's *Mary Stuart*, where the unfortunate Queen of Scots, on being allowed the freedom of the park, is at first joyous and hopeful:

> "Happy I now may dream myself, and free;
> Why wake me from my dream's so sweet confusion?
> The extended vault of heaven around me lies.
> Free and unfettered range my wandering eyes
> O'er space's vast immeasurable sea!"

She is beside herself with joy when she hears the hunting horn:

> "These are the sounds, which so sprightly and clear,
> Oft, when with music the hounds and the horn
> So cheerfully welcomed the break of the morn,
> On the heaths of the Highlands delighted my ear."
> —(Bohn's translation.)

The tragic irony of the situation is soon realized when she is informed that Queen Elizabeth is hunting, and that the two queens are to have the remarkable interview which will prove so fatal to the proud Mary.

1958 "Moonlight" is decidedly romantic. Compare the excessive use of it by Tieck and Fouqué.

Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste.
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries !

DOÑA SOL.

Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.

1969 This is an example of that effect called "dramatic foreshadowing" by which one feels that something mysterious is about to happen: it is the calm just before the storm; the present situation is too good to last; coming events are casting their shadows before them; there is a foreboding of ill. Such an ominous suggestiveness is a kind of unconscious irony, so familiar to the Greek dramatists. In the *Agamemnon* of Aeschylus, to take one notable example, after Agamemnon has been persuaded by Clytaemnestra to descend from the chariot and enter the palace, the chorus has a foreboding of ill:

> "Why thus continually
> Do haunting phantoms hover at the gate
> Of my foreboding heart?" etc.

Chimène, Corneille's *Le Cid*, l. 56, says to her confidant: "Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers." In Racine's *Iphigénie*, ll. 579–81, the heroine, who has met with a cold reception from her father, says:

> "De cet accueil que dois-je soupçonner?
> D'une secrète horreur je me sens frissonner,
> Je crains, malgré moi-même, un malheur que j'ignore."

In Corneille's *Horace* and *Polyeucte*, and in Racine's *Athalie*, there are ominous dreams, which foreshadow tragic events and fill the soul with ill forebodings. The Queen in *Ruy Blas*, II., sc. 1, is ill at ease because of Don Salluste, although he has been banished from the kingdom: "il me pèse, cet homme-là me hait" (586–87), and again:

> "L'enfer est dans cette âme.
> Devant cet homme-là je ne suis qu'une femme.
> Dans mes rêves, la nuit, je rencontre en chemin
> Cet effrayant démon qui me baise la main;
> Je vois luire son oeil d'où rayonne la haine," etc.
>
> (ll. 609 ff.)

Shakespeare makes frequent use of this effect; as, for example, in *The Merchant of Venice*, when at the opening of the play an unaccountable sadness hovers over Antonio; and particularly in the scene

Dis, ne voudrais-tu point voir une étoile au fond?
Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse,
S'élevant tout à coup, chantât? . . .

HERNANI, *souriant.*

Capricieuse!
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants!

DOÑA SOL.

Le bal! mais un oiseau qui chanterait aux champs!
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse.
Ou quelque flûte au loin! . . . Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur,
Eveille mille voix qui chantent dans le cœur!
Ah! ce serait charmant!

On entend le bruit lointain d'un cor dans l'ombre.

Dieu! je suis exaucée!

in *Othello*, when Desdemona, preparing for bed on that fatal night, sings the "Song of the Willow." With Juliet, with whom she has much in common, Doña Sol would say: "I have a faint cold fear thrills through my veins;" "I have an ill-divining soul." Romeo's mind misgives, —

> "Some consequence, yet hanging in the stars,
> Shall bitterly begin his fearful date
> With this night's revels."

1979 The solitary trumpet, like the solitary blasts of the horn in Scott's *Ivanhoe*, has "the genuine melodramatic thrill." This fatal sounding of the horn has been carefully foreshadowed (1292, 1646), and it is itself a foreshadowing of the impending calamity. This horn is also a "motive agency," being used in the climax to complicate the action and here to assist in its resolution. Though the struggle may continue on a while longer, we nevertheless realize that the doom of Hernani has been sealed. With this tragic turn of events, which may be called here, perhaps, the "tragic force," may be compared the scene in Euripides' *Hercules Distracted*, where madness has been inflicted upon Hercules at the very moment of his splendid victory, and the scene in the *Merchant of Venice*, III., sc. 2, where almost immediately

HERNANI, *tressaillant, à part.*

Ah ! malheureuse !

DOÑA SOL.

Un ange a compris ma pensée, —
Ton bon ange sans doute !

after the successful choice of Bassanio, he receives a letter announcing the distress of his friend Antonio, whose argosies had all been lost.

1981 In this intensely dramatic scene between Hernani and Doña Sol the poet gives us a very fine illustration of the effect of "dramatic irony." Doña Sol, in the opening of this scene, had manifested a feeling of weariness on account of the noise of the ball, but after silence finally prevailed, she soon began to feel that such a silence was ominous. Now she would fain hear the song of a bird in the fields or some flute in the distance, for music fills the soul with harmony. In answer to her prayer, as she thinks, the fatal sound of Hernani's horn is heard in the distance. She does not realize, however, what this sound means, but Hernani and the audience are fully aware of its fatal significance; hence the tragic irony of the situation.

It is interesting to compare with this ironical situation the thrilling scene in the *Oedipus King* of Sophocles, where Oedipus and Jocasta are listening to the story of the messenger from Corinth. As the messenger proceeds with his tale, the appalling truth gradually dawns upon Jocasta that Oedipus is her son. Her despair is complete and heart-rending. Shakespeare's dramas, like those of the Greeks, are filled with ironical expressions and situations, both conscious and unconscious. The Greek oracular action, so impressive for its irony, is seen in *Macbeth*, when the hero says:

> "These juggling fiends,
> That palter with us in a double sense;
> That keep the word of promise to our ear,
> And break it to our hope."

A similar example of the mysterious and misleading oracle is found in Racine's *Iphigénie*, ll. 432–33:

> "Un oracle toujours se plaît à se cacher:
> Toujours avec un sens il en présente un autre."

In Corneille's *Horace*, III., sc. 6, and IV., sc. 4, the old Horace is purposely led to suppose that his son has disgracefully fled from the Curiaces. One of the most powerful and pathetic scenes of tragic irony, however, in the modern drama, is found in Hugo's *Le Roi s'Amuse*, V., where the unfortunate Triboulet, the king's jester, carries

HERNANI, *amèrement.*

Oui, mon bon ange!

Le cor recommence.— A part.

Encor!

DOÑA SOL, *souriant.*

Don Juan, je reconnais le son de votre cor!

HERNANI.

N'est-ce pas?

DOÑA SOL.

Seriez-vous dans cette sérénade
De moitié?

HERNANI.

De moitié, tu l'as dit.

DOÑA SOL.

Bal maussade!
Oh! que j'aime bien mieux le cor au fond des bois!
Et puis, c'est votre cor, c'est comme votre voix.

Le cor recommence.

HERNANI, *à part.*

Ah! le tigre est en bas qui hurle, et veut sa proie.

DOÑA SOL.

Don Juan, cette harmonie emplit le cœur de joie.

HERNANI, *se levant terrible.*

Nommez-moi Hernani! nommez-moi Hernani!
Avec ce nom fatal je n'en ai pas fini!

out, amid the storm, the bag which he supposes contains the body of the king, whom he had hired an assassin to kill. When the hunchback discovers that it is the dead body of his own daughter — all he loved on earth — he exclaims: "Oh, retribution dire! the dark revenge I plotted for another falls on me." See l. 893, note.

1985 Compare the first line of Alfred de Vigny's poem *Le Cor*:

"J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois."

1987–88 Note the contrast in these two lines.

DOÑA SOL, *tremblante.*

Qu'avez-vous?

HERNANI.

Le vieillard!

DOÑA SOL.

Dieu! quels regards funèbres!
Qu'avez-vous?

HERNANI.

Le vieillard, qui rit dans les ténèbres!
—Ne le voyez-vous pas?

DOÑA SOL.

Où vous égarez-vous?
Qu'est-ce que ce vieillard?

HERNANI.

Le vieillard!

DOÑA SOL, *tombant à genoux.*

A genoux
Je t'en supplie, oh! dis, quel secret te déchire?
Qu'as-tu?

HERNANI.

Je l'ai juré!

DOÑA SOL.

Juré?

Elle suit tous ses mouvements avec anxiété. Il s'arrête tout à coup et passe la main sur son front.

HERNANI, *à part.*

Qu'allais-je dire?
Epargnons-la.

Haut.

Moi, rien. De quoi t'ai-je parlé?

DOÑA SOL.

Vous avez dit . . .

HERNANI.

Non. Non. J'avais l'esprit troublé. . . .
Je souffre un peu, vois-tu. N'en prends pas d'épouvante.

DOÑA SOL.

Te faut-il quelque chose? ordonne à ta servante!

Le cor recommence.

HERNANI, *à part.*

Il le veut! il le veut! il a mon serment.

Cherchant à sa ceinture sans épée et sans poignard.

—Rien!
Ce devrait être fait! — Ah! . . .

DOÑA SOL.

Tu souffres donc bien?

HERNANI.

Une blessure ancienne, et qui semblait fermée,
Se rouvre. . .

A part.

Eloignons-la.

Haut.

Doña Sol, bien-aimée,
Ecoute. Ce coffret qu'en des jours — moins heureux —
Je portais avec moi. . .

DOÑA SOL.

Je sais ce que tu veux.
Eh bien, qu'en veux-tu faire?

2000 Note the growing suspense, the prolonging of the crisis for which this and the next scene are remarkable. It is a triumph of dramatic art comparable to the celebrated scene in the *Iphigenia in Tauris* of Euripides, in which Iphigenia is about to sacrifice her brother, but, after various unexpected turns of fortune, there is finally a mutual recognition; and also to the great trial scene in *The Merchant of Venice*, in which Portia delays her judgment until the emotional strain can be endured no longer.

HERNANI.

Un flacon qu'il renferme
Contient un élixir qui pourra mettre un terme
Au mal que je ressens. — Va !

DOÑA SOL.

J'y vais, mon seigneur.
Elle sort par la porte de la chambre nuptiale.

SCÈNE IV

HERNANI, *seul.*

Voilà donc ce qu'il vient faire de mon bonheur !
Voici le doigt fatal qui luit sur la muraille !
Oh ! que la destinée amèrement me raille !
Il tombe dans une profonde et convulsive rêverie, puis se détourne brusquement.
Eh bien ? . . . — Mais tout se tait. Je n'entends rien
Si je m'étais trompé ? . . . [venir.
Le masque en domino noir paraît au haut de la rampe. Hernani s'arrête pétrifié.

SCÈNE V

Hernani, Le Masque.

LE MASQUE.

« Quoi qu'il puisse advenir

2011 See l. 1707, and note.

2011–12 Now there is a collision truly tragic between Hernani's past and his present. What he would do now is "confronted and overborne" by what he has done in the past. His past life runs up against him. In vain does he try to free himself from the tragic fatality which pursues him. His destiny rails at him. See Everett, *Poetry, Comedy, and Duty*, pp. 134, 135.

2014 The appearance of this mask, like that of the fool in the climax of King Lear, heightens the pathos of the situation.

2014–18 See l. 1292, note.

« Quand tu voudras, vieillard, quel que soit le lieu, l'heure,
« S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,
« Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins.
« Tout sera fait. » — Ce pacte eut les morts pour [témoins.
Eh bien tout est-il fait?

HERNANI, *à voix basse.*

C'est lui!

LE MASQUE.

Dans ta demeure
Je viens, et je te dis qu'il est temps. C'est mon heure.
Je te trouve en retard.

HERNANI.

Bien. Quel est ton plaisir?
Que feras-tu de moi? Parle.

LE MASQUE.

Tu peux choisir
Du fer ou du poison. Ce qu'il faut, je l'apporte.
Nous partirons tous deux.

HERNANI.

Soit.

LE MASQUE.

Prions-nous?

HERNANI.

Qu'importe?

LE MASQUE.

Que prends-tu?

HERNANI.

Le poison.

2018 **Ce pacte,** etc. See l. 1296.

LE MASQUE.

Bien ! — Donne-moi ta main.

Il présente une fiole à Hernani, qui la reçoit en pâlissant.

Bois, — pour que je finisse.

Hernani approche la fiole de ses lèvres, puis recule.

HERNANI.

Oh ! par pitié ! demain ! —
Oh ! s'il te reste un cœur, duc, ou du moins une âme,
Si tu n'es pas un spectre échappé de la flamme,
Un mort damné, fantôme ou démon désormais,
Si Dieu n'a point encor mis sur ton front : jamais !
Si tu sais ce que c'est que ce bonheur suprême
D'aimer, d'avoir vingt ans, d'épouser quand on aime,
Si jamais femme aimée a tremblé dans tes bras,
Attends jusqu'à demain ! Demain tu reviendras !

LE MASQUE.

Simple qui parle ainsi ! Demain ! demain ! — Tu
Ta cloche a ce matin sonné tes funérailles ! [railles !
Et que ferais-je, moi, cette nuit ? J'en mourrais.
Et qui viendrait te prendre et t'emporter après ?
Seul descendre au tombeau ! Jeune homme, il faut me suivre.

HERNANI.

Eh bien, non ! et de toi, démon, je me délivre !
Je n'obéirai pas.

LE MASQUE.

Je m'en doutais. Fort bien.

2034 Compare *Othello*, IV., sc. 2 : 80, where Desdemona says, "Kill me to-morrow; let me live to-night."

2041 This is another example of the "relief before the catastrophe." For a few moments the audience have a prospect of relief before the final catastrophe : perhaps Hernani will not keep his oath. See l. 1640, note.

Sur quoi donc m'as-tu fait ce serment? — Ah! sur rien.
Peu de chose, après tout! La tête de ton père!
Cela peut s'oublier. La jeunesse est légère.

HERNANI.

Mon père! Mon père! . . . —Ah! j'en perdrai la raison!

LE MASQUE.

Non, ce n'est qu'un parjure et qu'une trahison.

HERNANI.

Duc!

LE MASQUE.

Puisque les aînés des maisons espagnoles
Se font jeu maintenant de fausser leurs paroles,
Adieu!

Il fait un pas pour sortir.

HERNANI.

Ne t'en vas pas.

LE MASQUE.

Alors . . .

HERNANI.

Vieillard cruel!

Il prend la fiole.

Revenir sur mes pas à la porte du ciel!

Rentre doña Sol, sans voir le masque, qui est debout, au fond.

2043 See l. 1290.

2050 The determination of Hernani to keep his oath recalls the assertion of Brian de Bois Gilbert in *Ivanhoe*, cf. XXIV, that

"Many a law, many a commandment have I broken, but my word never."

The insistence of the old duke on vengeance, after having laid such stress on honor (1243), illustrates Bliss Perry's note on the above quotation from *Ivanhoe*: "Note the fantastic emphasis laid in mediaeval times upon one virtue at the expense of others."

SCÈNE VI

LES MÊMES, DOÑA SOL.

DOÑA SOL.

Je n'ai pu le trouver, ce coffret.

HERNANI, *à part.*

Dieu ! c'est elle !
Dans quel moment !

DOÑA SOL.

Qu'a-t-il ? je l'effraie, il chancelle
A ma voix !—Que tiens-tu dans ta main ! quel soupçon !
Que tiens-tu dans ta main ! réponds.

Le domino s'est approché et se démasque. Elle pousse un cri, et reconnaît don Ruy.

C'est du poison !

HERNANI.

Grand Dieu !

DOÑA SOL, *à Hernani.*

Que t'ai-je fait ? quel horrible mystère !
Vous me trompiez, don Juan !

HERNANI.

Ah ! j'ai dû te le taire.
J'ai promis de mourir au duc qui me sauva.
Aragon doit payer cette dette à Silva.

DOÑA SOL.

Vous n'êtes pas à lui, mais à moi. Que m'importe
Tous vos autres serments ?

A don Ruy Gomez.

Duc, l'amour me rend forte.
Contre vous, contre tous, duc, je le défendrai.

DON RUY GOMEZ, *immobile.*

Défends-le, si tu peux, contre un serment juré.

DOÑA SOL.

Quel serment?

HERNANI.

J'ai juré.

DOÑA SOL.

Non, non, rien ne te lie!
Cela ne se peut pas! Crime! attentat! folie!

DON RUY GOMEZ.

Allons, duc!

Hernani fait un geste pour obéir. Doña Sol cherche à l'entraîner.

HERNANI.

Laissez-moi, doña Sol. Il le faut.
Le duc a ma parole, et mon père est là-haut!

DOÑA SOL, *à don Ruy Gomez.*

Il vaudrait mieux pour vous aller aux tigres même
Arracher leurs petits qu'à moi celui que j'aime!
Savez-vous ce que c'est que doña Sol? Longtemps,
Par pitié pour votre âge et pour vos soixante ans,
J'ai fait la fille douce, innocente et timide,
Mais voyez-vous cet œil de pleurs de rage humide?
Elle tire un poignard de son sein.
Voyez-vous ce poignard? — Ah! vieillard insensé,
Craignez-vous pas le fer quand l'œil a menacé?
Prenez garde, don Ruy! — Je suis de la famille,
Mon oncle! Ecoutez-moi. Fussé-je votre fille,
Malheur si vous portez la main sur mon époux!
Elle jette le poignard et tombe à genoux devant le duc.
Ah! je tombe à vos pieds! Ayez pitié de nous!

Grâce ! Hélas ! monseigneur, je ne suis qu'une femme,
Je suis faible, ma force avorte dans mon âme,
Je me brise aisément. Je tombe à vos genoux !
Ah ! je vous en supplie, ayez pitié de nous !

DON RUY GOMEZ.

Doña Sol !

DOÑA SOL.

Pardonnez ! Nous autres espagnoles,
Notre douleur s'emporte à de vives paroles,
Vous le savez. Hélas ! vous n'étiez pas méchant !
Pitié ! vous me tuez, mon oncle, en le touchant !
Pitié ! je l'aime tant !

DON RUY GOMEZ, *sombre.*

Vous l'aimez trop !

HERNANI.

Tu pleures !

DOÑA SOL.

Non, non, je ne veux pas, mon amour, que tu meures !
Non ! je ne le veux pas.
A don Ruy.
Faites grâce aujourd'hui !
Je vous aimerai bien aussi, vous.

DON RUY GOMEZ.

Après lui !
De ces restes d'amour, d'amitié, — moins encore,

2090 The will of the old duke is inexorable. No magnanimous appeals for mercy will move him. His determination not to yield calls to mind some of the great tragic heroes like Prometheus, who will not reveal the secret that Jupiter is trying to wrest from him; like Oedipus, who is determined to discover the secret which will prove his ruin; or like Shylock, who will not listen to the touching appeals for mercy made by the eloquent and learned young doctor, the disguised Portia.

Croyez-vous apaiser la soif qui me dévore?
Montrant Hernani.
Il est seul! il est tout! Mais moi, belle pitié!
Qu'est-ce que je peux faire avec votre amitié?
O rage! il aurait, lui, le cœur, l'amour, le trône,
Et d'un regard de vous il me ferait l'aumône!
Et s'il fallait un mot à mes vœux insensés,
C'est lui qui vous dirait: — Dis cela, c'est assez! -
En maudissant tout bas le mendiant avide
Auquel il faut jeter le fond du verre vide!
Honte! dérision! Non. Il faut en finir,
Bois.

HERNANI.

Il a ma parole, et je dois la tenir.

DON RUY GOMEZ.

Allons!

Hernani approche la fiole de ses lèvres. Doña Sol se jette sur son bras.

DOÑA SOL.

Oh! pas encor! Daignez tous deux m'entendre.

DON RUY GOMEZ.

Le sépulcre est ouvert, et je ne puis attendre.

DOÑA SOL.

Un instant! — Mon seigneur! Mon don Juan! — Ah! tous deux
Vous êtes biens cruels! Qu'est-ce que je veux d'eux?
Un instant! voilà tout, tout ce que je réclame! —
Enfin, on laisse dire à cette pauvre femme

2102 Like Antigone, who, having to choose between contending duties, chose rather to disobey human law than to break divine law, Hernani, by keeping his oath, sacrifices the lower to the higher; for to the Spanish gentleman honor is the supreme law.

Ce qu'elle a dans le cœur ! . . . — Oh ! laissez-moi parler !

DON RUY GOMEZ, *à Hernani.*

J'ai hâte.

DOÑA SOL.

Messeigneurs, vous me faites trembler !
Que vous ai-je donc fait ?

HERNANI.

Ah ! son cri me déchire.

DOÑA SOL, *lui retenant toujours le bras.*

Vous voyez bien que j'ai mille choses à dire !

DON RUY GOMEZ, *à Hernani.*

Il faut mourir.

DOÑA SOL, *toujours pendue au bras d'Hernani.*

Don Juan, lorsque j'aurai parlé,
Tout ce que tu voudras, tu le feras.

Elle lui arrache la fiole.

Je l'ai !

Elle élève la fiole aux yeux d'Hernani et du vieillard étonné.

DON RUY GOMEZ.

Puisque je n'ai céans affaire qu'à deux femmes,
Don Juan, il faut qu'ailleurs j'aille chercher des âmes.
Tu fais de beaux serments par le sang dont tu sors,
Et je vais à ton père en parler chez les morts !
— Adieu . . .

Il fait quelques pas pour sortir. Hernani le retient.

HERNANI.

Duc, arrêtez !

A doña Sol.

Hélas ! je t'en conjure,

Veux-tu me voir faussaire, et félon, et parjure?
Veux-tu que partout j'aille avec la trahison
Ecrite sur le front? Par pitié, ce poison,
Rends-le moi! Par l'amour, par notre âme immortelle! . . .

DOÑA SOL, *sombre.*

Tu veux?

Elle boit.

Tiens, maintenant!

DON RUY GOMEZ, *à part.*

Ah! c'était donc pour elle?

DOÑA SOL, *rendant à Hernani la fiole à demi vidée.*

Prends, te dis-je!

HERNANI, *à don Ruy.*

Vois-tu, misérable vieillard?

DOÑA SOL.

Ne te plains pas de moi, je t'ai gardé ta part.

HERNANI, *prenant la fiole.*

Dieu!

DOÑA SOL.

Tu ne m'aurais pas ainsi laissé la mienne,
Toi! tu n'as pas le cœur d'une épouse chrétienne.
Tu ne sais pas aimer comme aime une Silva.
Mais j'ai bu la première et suis tranquille. — Va!
Bois si tu veux!

HERNANI.

Hélas! qu'as-tu fait, malheureuse?

DOÑA SOL.

C'est toi qui l'as voulu.

HERNANI.

C'est une mort affreuse!

DOÑA SOL.

Non. Pourquoi donc?

HERNANI.

Ce philtre au sépulcre conduit.

DOÑA SOL.

Devions-nous pas dormir ensemble cette nuit?
Qu'importe dans quel lit?

HERNANI.

Mon père, tu te venges
Sur moi qui t'oubliais!

Il porte la fiole à sa bouche.

DOÑA SOL, *se jetant sur lui.*

Ciel! des douleurs étranges! . . .
Ah! jette loin de toi ce philtre! — Ma raison
S'égare. Arrête! Hélas! mon don Juan, ce poison
Est vivant! ce poison dans le cœur fait éclore
Une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore!
Oh! je ne savais pas qu'on souffrît à ce point!
Qu'est-ce donc que cela? c'est du feu! Ne bois point!
Oh! tu souffrirais trop!

HERNANI, *à don Ruy.*

Ah! ton âme est cruelle!
Pouvais-tu pas choisir d'autre poison pour elle?

Il boit et jette la fiole.

2135–36 Retribution now has its full sway. Hernani feels that the tragic ruin into which he has been plunged is a just recompense for his failure to avenge his father's death. Nemesis, which is now being fully satisfied, is changing into pathos. Outwardly there is disaster, ruin; inwardly there is triumph, victory: honor is not lost; Hernani, like Romeo, dies upon a kiss.

2136 ff. This intense physical suffering on the stage is Romantic, being entirely foreign to the Classic stage.

DOÑA SOL.

Que fais-tu?

HERNANI.

Qu'as-tu fait?

DOÑA SOL.

Viens, ô mon jeune amant,
Dans mes bras.

Ils s'asseyent l'un près de l'autre.

N'est-ce pas qu'on souffre horriblement:

HERNANI.

Non.

DOÑA SOL.

Voilà notre nuit de noces commencée!
Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée?

HERNANI.

Ah!

DON RUY GOMEZ.

La fatalité s'accomplit.

HERNANI.

Désespoir!
O tourment! doña Sol souffrir, et moi le voir!

DOÑA SOL.

Calme-toi. Je suis mieux. — Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
Un baiser seulement, un baiser!

Ils s'embrassent.

DON RUY GOMEZ.

O douleur!

HERNANI, *d'une voix affaiblie.*

Oh! béni soit le ciel qui m'a fait une vie

D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir ma bouche sur ta main!

DON RUY GOMEZ.

Qu'ils sont heureux!

HERNANI, *d'une voix de plus en plus faible.*

Viens, viens... doña Sol... tout est sombre...
Souffres-tu?

DOÑA SOL, *d'une voix également éteinte.*

Rien, plus rien.

HERNANI.

Vois-tu des feux dans l'ombre?

DOÑA SOL.

Pas encor.

2158 **ma bouche.** Supply *avec*, the construction being absolute.

2161 As Hernani dies, we feel like saying of him, as Friar Lawrence says of Romeo:

> "Affliction is enamored of thy parts,
> And thou art wedded to calamity."

The fate of Hernani excites the true tragic pity and fear, and this is the function of tragedy. He is not wholly an innocent sufferer, but his sufferings are beyond his deserts. He is not eminently good, nor is he guilty of any great crime. Like Hamlet, his misfortune is brought about, not by vice but by inaction; like Lear, it is brought about by an error. He suffered death because, in the first place, he failed to avenge his fathers's death (2135–36); and, in the second place, he committed the error of surrendering his horn and swearing the fatal oath to his enemy, solely for the purpose of revenge (1292–96). No matter that he is morally innocent, he must suffer because he has sinned. No matter that his sins are mere defects of character or mere errors of judgment, he is responsible for his deeds. The same inexorable law operates in weaknessess of character and mistakes of judgment as in criminal actions. We pity Hernani, then, for his misfortunes and unmerited suffering, and we fear lest we, who are also frail, may commit a similar error.

HERNANI, *avec un soupir.*

Voici . . .

Il tombe.

DON RUY GOMEZ, *soulevant sa tête, qui retombe.*

Mort !

DOÑA SOL, *échevelée, et se dressant à demi sur son séant.*

Mort ! non pas ! Nous dormons.
Il dort ! C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons.
Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noce.

D'une voix qui s'éteint.

Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendoce.
Il est las.

Elle retourne la figure d'Hernani.

Mon amour, tiens-toi vers moi tourné.
Plus près . . . plus près encor . . .

Elle retombe.

2156 The death of the innocent Doña Sol is pathetic, and evokes our pity but not our fear. Nemesis, or retribution, plays no part in her death. By her unmerited sufferings we are impressed with the fact that Hernani's inaction and rash oath have tragic results outside his own life. Her love was all to her. Without Hernani, therefore, life would mean nothing to her, — would be aimless, hopeless, empty. She has died a martyr to her love, and, like Louise in Schiller's *Love and Intrigue*, she knows a place where oaths no longer bind — the grave, which will seem to her a bridal bed (see *Hernani*, l. 2163), "over which Aurora spreads her golden canopy and Spring strews her fairest flowers." The pathos of Doña Sol's dramatic life and fate reminds us of Antigone, Cordelia, Juliet, Ophelia, and Desdemona.

The death of Don Ruy Gomez, the principal counter-player, is in strict accord with the demands of poetic justice. His fate is tragic, and evokes tragic fear. His desire for revenge recoils upon his own head, —

> "Revenge, at first though sweet, bitter ere long,
> Back on itself recoils.

For purposes of contrast Hugo opposes the revenge of Gomez to the clemency of Carlos in Act IV. (l. 1759).

DON RUY GOMEZ.

Morte ! — Oh ! je suis damné.

Il se tue.

Artistically, then, the death of all three is indispensable; for their fall was latent in their deeds, penalties for errors being just as inevitable as for crimes. By their death the requirements of poetic or artistic justice are fully satisfied; for their death alone can satisfy the fitness of things, their sufferings being in accord with the experiences of human life. In their cases there is an "artistic harmony between character and fate." On the whole, the catastrophe of the play is not so much tragic as pathetic. The deaths of Hernani and Doña Sol evoke pity, and that of Gomez evokes fear. Hernani committed the error of the rash oath, and involved Doña Sol in the consequences of his mistake; Gomez was guilty of the crime of cruel revenge, and he alone suffers remorse. Hernani and Doña Sol can say with Cordelia:

"We are not the first,
Who with best meaning have incurred the worst;"

and with Cleopatra:

"Some innocents 'scape not the thunderbolt."

VOCABULARY

A

à, at, to, in.
abandon, *m.*, abandonment, forlornness.
abandonner, abandon, forsake.
abattre, beat *or* throw down.
abattu, –e, depressed, drooping.
abbé, *m.*, abbot.
abîme, *m.*, abyss.
abjurer, abjure.
abord, *m.*; **d'—**, first, at first.
abriter, shelter, shield.
absent, –e, absent, away, from home.
absorber, absorb.
accabler, overwhelm.
accepter, accept.
accompagner, accompany.
accomplir, accomplish, fulfil.
accoucher, deliver, be confined.
accouder (s'), lean one's elbow.
accoupler, unite.
accourir, run up, come.
accueillir, receive, welcome.
acharné, –e, excited, infuriated.
acharner (s'), attack furiously.
achever, complete, finish, end.
acier, *m.*, steel.
acquitter, perform, fulfil.
acte, *f.*, act.
action, *f.*, action.
actuel, –le, present.
adieu, adieu!
admirer, admire, wonder.
adorer, adore, love.
adoucir (s'), soften.
adroit, –e, adroit, skilful, clever.
advenir, happen.
affaibli, –e, feeble.
affaire, *f.*, affair, matter; **avoir —à**, have to do *or* deal with.
affamé, –e, *m.*, *f.*, starving *or* hungry person.
affermi, –e, sure.
affirmer, affirm.
affligé, –e, afflicted, troubled.
affranchir, free.
affreu-x, –se, frightful, horrible.
affront, *m.*, affront, insult; **faire —**, offer an affront.
âge, *m.*, age.
agenouiller, kneel; **s'—**, kneel down.
agent, *m.*, agent.
agir (s'), be in question; **il s'agit de**, the question is.
agiter, agitate, brandish.
Agrippa (Corneille), *pr. n.*, Cornelius Agrippa, a German alchemist and philosopher, appointed historiographer to Charles V.
aguerri, –e, trained to war, warlike.
ah, ah!
aide, *f.*, aid, assistance.
aider, help, assist.
aïeul, *m.*, grandfather, ancestor; *pl.*, aïeux, ancestors.
aigle, *f.*, eagle.
aiguille, *f.*, needle.
aiguiser, sharpen.
aile, *f.*, wing.
aileron, *m.*, pinion, wing.
aille, *pres. subj. 1 and 3 s. of* **aller**.
ailleurs, elsewhere; **d'—**, besides, moreover.
aimer, love, like; **— mieux**, prefer, would rather; **s'—**, love each other.
aîné, –e, elder, eldest.
ainsi, so, thus; **— que**, even as, as; **qu'il en soit —**, so be it.

airain, *m.*, brass.
aise, *f.*, ease; **à l'—**, at ease, comfortable.
aisément, easily.
Aix-la-Chapelle, *pr. n.*, *German* Aachen.
alarme, *f.*, alarm, fear.
Albatera, *pr. n.*, a town in Valencia.
alcade (*from Span.* alcalde for alcaide), *m.*, warden, governor, judge.
Alcala, *pr. n.*, Alcala de Henares, an old university town north of Madrid.
Alencastre, *pr. n.*, a noble Spanish family.
alentour, around, about.
alerte (*Ital.* all'erta, on your guard), alert, quick.
alguazil, *m.*, police-officer.
allaiter, suckle, nurse.
allée, *f.*, alley, walk, path.
Allemagne, *pr. n.*, Germany.
allemand, **-e**, *m.*, *f.*, German.
aller, go, be going; — **à**, suit, fit; reach; **s'en —**, go away *or* off, dwindle away.
allons, come!
allumer, light; **s' —**, light up.
alors, then.
Altenheim, *pr. n.*, Altenheim, a small town in Baden, on the Upper Rhine.
altéré, **-e**, thirsty.
altérer, alter, change.
altesse, *f.*, highness.
amant, **-e**, *m.*, *f.*, lover, suitor.
ambitieu-x, **-se**, ambitious.
ambition, *f.*, ambition.
âme, *f.*, soul.
amender (s'), make amends.
amener, bring.
am-er, **-ère**, bitter.
amèrement, bitterly.
ami, **-e**, *m.*, *f.*, friend, sweetheart.
amical, **-e**, friendly.
amiral, *m.*, admiral.
amitié, *f.*, friendship, affection.
amour, *m. and f.*, love; *pl.* **-s**, love.
amourette, *f.*, love, love-affair.
amoureusement, with love.
amoureu-x, **-se**, amorous, in love (**de**, with).
amuser, amuse.
an, *m.*, year.
anathème, *m.*, anathema.
ancêtre, *m.*, ancestor.
ancien, **-ne**, ancient, old.
ange, *m.*, angel.
angusta (per), *Lat.*, (through) difficulties.
anneau, *m.*, ring.
année, *f.*, year.
Annibal, *pr. n.*, Hannibal, a great Carthaginian general, the hero of the second Punic war.
annoncer, announce.
Antequera, *pr. n.*, a city in the province of Malaga.
antre, *f.*, cave.
anxiété, *f.*, anxiety.
apaiser, appease, quench.
apercevoir (de, by), perceive, see.
aperçu, **-e**, *pp. of* **apercevoir**.
apparemment, apparently.
apparence, *f.*, appearance.
appartenir, belong.
appeler, call, cry out.
apporter, bring.
apprendre à, teach (to).
approcher de, bring near to; **s' — de**, approach, draw near to.
appuyé, **-e**, supported, leaning.
après, after, afterwards; — **que**, after.
aquilon, *m.*, north wind.
arabe, Arabic.
Aragon, *pr. n.*, one of the kingdoms in the north of Spain. It was founded in 1035, with Saragossa as its capital.
arbalétrier, *m.*, cross-bowman.
arcade, *f.*, arcade.
archer, *m.*, archer.
archiduc, *m.*, archduke.
architecture, *f.*, architecture.
Arcos, *pr. n.*, a town in the province of Cadiz, in Andalusia.
ardent, **-e**, ardent, burning, glowing.
ardeur, *f.*, ardor, passion.

argent, *m.*, silver.
aride, arid, dim.
armée, *f.*, army.
armement, *m.*, armament.
armer, arm.
Armillas, *pr. n.*, a small mountain town in Aragon, not far from Saragossa.
armoire, *f.*, cupboard, closet.
armure, *f.*, armor.
arquebusier, *m.*, arquebusier, musketeer.
arracher (à, from), pluck, switch, tear off, weed out.
arranger, arrange, manage.
arrêter, stop, hold back; **s'—**, stop.
arrière, back, away; **en —**, back.
arriver, arrive, come; **en — à**, come to the point of.
arsenal, *m.*, arsenal.
asile, *m.*, asylum, place of refuge, shelter.
aspirer, aspire.
assassin, *m.*, assassin, murderer.
assassiner, assassinate.
assaut, *m.*, assault, onset.
assembler, assemble, meet; **s'—**, assemble, meet.
asseoir, set, seat; **s'—**, seat oneself, sit down.
assez, enough.
assidu, **–e**, assiduous.
assied, *pres. ind. 3 s. of* **asseoir**.
assiéger, besiege.
assis, *pp. of* **asseoir**.
assistance, *f.*, company.
assistant, *m.*, person present, bystander.
assuré, **–e**, sure, bold.
Astorga, *pr. n.*, a city in the kingdom of Leon.
astre, *m.*, star.
attacher (s') à, attach to, cling *or* hold fast to, hang upon.
attarder (s'), be late, be delayed.
attendant (en), in the meantime, meanwhile, until, while, waiting for.
attendre, wait, wait for, expect.
attendrir, affect, move.
attentat, *m.*, outrage, crime.
attente, *f.*, attempt; expectation, hope, suspense.
attenti–f, –ve, attentive.
Attila, *pr. n.*, the terrible king of the Huns, and called the "Scourge of God."
attirer, draw, entice.
attraper, entrap; **la mine attrapée**, the look of being entrapped *or* caught.
au = **à** + **le**.
audace, *f.*, audacity.
au-dessous (de), under, beneath.
au-dessus (de), above, over.
au-devant; **— de**, to meet.
auditoire, *m.*, audience.
augmenter, augment, increase.
augusta (ad), *Lat.*, (to) great things.
auguste, august.
aujourd'hui, to-day.
aumône, *f.*, alms; **faire l'—**, give alms.
auprès de, near, close to.
aurore, *f.*, Aurora, dawn.
aussi, also, still, too, but (then).
austère, austere, harsh.
autant, as much; **— que**, as much as.
autour (de), around.
autre, other; **tout —**, any other.
autrefois, formerly; **d'—**, of former times.
Autriche, *pr. n.*, Austria.
autrui, another, others.
aux = **à** + **les**.
avance (d'), in advance, beforehand.
avancer, advance; **s'—**, advance.
avant, before; **— de** *or* **que**, before.
avant-derni–er, –ère, last but one.
avare, avaricious, niggardly.
avec, with.
avenir, *m.*, future.
aventure, *f.*, adventure; **d'—**, perchance.
avertir, give notice (of), warn.
aveugle, blind.
aveugler, blind.
avide, greedy, eager (**de**, for).
Avila, *pr. n.*, Avila, a small mediaeval town, not far from Madrid.

Avila (St. Jean), *pr. n.*, St. John of Avila, the apostle of Andalusia.
avis, *m.*, opinion, advice; rumor.
Avis, *pr. n.*, Aviz, a town in the province of Alemtejo, in Portugal.
avoir, have, hold, possess; wear; be the matter with; — **à**, have to.
avorter, miscarry, fail.
avouer, confess, own.

B

Babel, *pr. n.*
bague, *f.*, ring.
bah, bah!
bâillon, *m.*, gag; **mettre un —**, gag.
baiser, *m.*, kiss.
baiser, kiss.
baisser, lower, cast down.
bal, *m.*, ball.
balai, *m.*, broom.
balance, *f.*, balance.
balancer, balance.
balcon, *m.*, balcony.
balle, *f.*, ball.
Balthazar, *pr. n.*, Belshazzar.
balustrade, *f.*, balustrade.
ban, *m.*, ban; **faire mettre au — de**, banish from, lay a ban on.
banc, *m.*, bench.
bande, *f.*, band, company.
bandit, *m.*, bandit.
banni, -e, *m., f.*, exile, banished person.
bannière, *f.*, banner.
bannir, banish.
barbe, *f.*, beard; **à la —**, under the (very) nose.
baron, *m.*, baron.
baronnie, *f.*, barony.
barricader, barricade.
bas, low; **en —**, below, down; **mettre (à) —**, pull down.
bas, -se, low, short.
base, *f.*, base.
basse-cour, *f.*, court-yard, poultry-yard.
baste, pshaw! well! enough!
bastille, *f.*, fortress.
bataille, *f.*, battle.
bâtard, *m.*, bastard.
battant, *m.*, leaf; **à deux -s**, folding.
bâtir, build.
battre, beat; **se —**, fight.
Bavière, *pr. n.*, Bavaria.
beau, bel, belle, beautiful, pretty, fair, handsome, fine, excellent, good, great; **avoir —**, be in vain.
beau, *m.*, handsome man.
beaucoup, many.
beauté, *f.*, beauty.
belle, *f.*, beauty, fair lady.
bénir, bless.
berceau, *m.*, cradle.
bercer, rock.
Bernard del Carpio, *pr. n.*, a national hero of Spain.
besoin, *m.*, need, want; **au —**, in case of need, according to the need; **au — des temps**, in the fulness of time (l. 1453).
bien, well, rightly, much, really, indeed, in fact, very, quite; **— de**, much, a great deal of, many.
bien, *m.*, good, property, blessing.
bientôt, soon, shortly.
bienveillant, -e, benevolent.
bienvenu, -e, welcome; **sois le —**, be welcome.
bière, *f.*, coffin.
bijou, *m.*, jewel, gem.
blâmer, blame, censure.
blanc, -he, white, pale; **en —**, (dressed) in white.
blanchir, whiten, bleach.
Blas, *pr. n.*
blason, *m.*, blazonry, coat of arms.
blasphémer, blaspheme.
blé, *m.*, corn, wheat; corn-field.
blesser, wound.
blessure, *f.*, wound.
bleu, -e, blue.
bloc, *m.*, block; **en —**, in a lump.
blottir (se), crouch or squat (down).
Boabdil, *pr. n.*, the last Moorish king of Granada, driven out of Spain by Ferdinand V. in 1492.
Bohême, *pr. n.*, Bohemia.
bohémien, -ne, bohemian, gypsy.

boire, drink.
bois, *m.*, wood, forest.
boîte, *f.*, box.
boiteu-x, -se, halt, lame, decrepit.
bon, -ne, good, kind.
bonheur, *m.*, happiness, good fortune *or* luck.
bonjour, *m.*, good day, good morning *or* evening.
bonnet, *m.*, cap.
bonsoir, *m.*, good evening *or* night.
bonté, *f.*, goodness, kindness.
bord, *m.*, border, brim, edge; **au — de**, on the border *or* brink of.
bordure, *f.*, frame.
Borgia, *pr. n.*, an Italian family, noted for its crimes. *See note* 1052.
bosquet, *m.*, grove, thicket.
bossu, -e, deformed, ill-shapen.
bouche, *f.*, mouth, lips.
bouffonnerie, *f.*, buffoonery.
bouillir, boil.
bouillonner, bubble, boil.
bourdonnement, *m.*, humming.
bourgeois, *m.*, burgher, citizen.
bourreau, *m.*, executioner, hangman.
bourse, *f.*, purse.
bout, *m.*, end.
bout, *pres. ind. 3 sing. of* **bouillir**.
bracelet, *m.*, bracelet.
branlant, -e, shaking.
bras, *m.*, arm.
brave, brave.
brave, *m.*, brave man.
braver, brave, defy, set at defiance.
brigade, *f.*, brigade, band.
brigand, *m.*, brigand.
briguer, aspire to.
brillant, *m.*, brilliant.
briller, shine, glitter.
briser, break, overwhelm; **se —**, terrify, break, break up *or* down.
broncher, stumble.
bronze, *m.*, bronze.
broyer, crush, shatter.
bruit, *m.*, noise; **à grand —**, noisily. loudly; **faire — de**, boast of.
brûlé, -e, aflame, on fire.
brûler, burn.
brume, *f.*, fog.
brune, *f.*, dusk.
brusquement, abruptly, suddenly.
bu, *pp. of* **boire**.
bulle, *f.*, bull; **— d'or**, golden bull.
but, *m.*, end, aim, design, purpose.
butte; **en — à**, exposed to.
buvons, *impera. 1 pl. of* **boire**.

C

çà, here.
cacher, hide, conceal.
cachette, *f.*, hiding-place.
cadavre, *m.*, dead body.
cadu-c, -que, broken down, infirm, feeble, senile.
calme, calm, quiet.
calmer (se), calm oneself, become calm.
campagne, *f.*, campaign.
canon, *m.*, cannon; leg (of trousers).
cape, *f.*, cloak.
capitaine, *m.*, captain.
capitulaire, capitulary.
capricieu-x, -se, capricious, whimsical.
car, for, because.
cardinal, *m.*, cardinal.
Cardona, *pr. n.*, a small town in Catalonia.
caresser, caress.
Carlos (Don), *pr. n.*, King of Spain and Emperor of the Holy Roman Empire. He was the son of Philip the Handsome, of Austria, and Juana, daughter of Ferdinand and Isabella.
carolus, *m.*, an old French coin.
carrefour, *m.*, cross-road, public square.
carrousel, *m.*, tournament, tourney.
Casapalma, *pr. n.*
casaque, *f.*, cassock, cloak.
casque, *m.*, helmet.
casser, discharge, ruin.
castillan, -e, Castilian.
Castille, *pr. n.*, Castile, one of the kingdoms of Spain.
Castilles, *pr. n.*, Old and New Castile in Spain.
catacombes, *f. pl.*, catacombs.

Catalogne, *pr. n.*, Catalonia, a mountain province in the N. E. part of Spain, not far from Saragossa. Its capital is Barcelona on the coast.
Catalope, *pr. n.*
catholique, Catholic.
causer, converse, talk together.
cavalcade, *f.*, cavalcade.
cavalier, *m.*, cavalier, horseman, knight.
cave, *f.*, cellar.
caveau, *m.*, vault, cellar.
ce, cet, cette, *pl.*, **ces,** this, that.
ce, c', this, that, it, he, she; — **qui,** *or* **que,** what; **à — que,** as.
céans, within, in here.
ceci, this.
céder, yield.
ceinture, *f.*, girdle, belt.
cela, that.
celer à, conceal *or* hide from.
céleste, celestial.
celui, he, him, the one; **-ci,** this one, the latter *or* last.
cendre, *f.*, ashes.
cent, hundred.
Centurion, *pr. n.*
cependant, meanwhile, however.
cercle, *m.*, circle.
cercueil, *m.*, coffin.
certain, -e, certain.
certe, *poetical for* **certes,** certainly.
césar, *m.*, Caesar, emperor.
cesse, *f.*, ceasing; **sans —,** forever.
cesser, cease.
c'est-à-dire, that is to say.
chacun, -e, each, everyone.
chaîne, *f.*, chain.
chambre, *f.*, room; — **à coucher,** bedroom.
champ, *m.*, field, meadow.
champion, *m.*, champion.
chanceler, totter, stagger.
changer, change, alter; — **à,** change *or* exchange for; — **de place,** change place.
chanson, *f.*, song.
chant, *m.*, song.
chanter, sing.
chanvre, *m.*, hemp.
chape, *f.*, cope (sacerdotal cloak).
chapeau, *m.*, hat.
chapelet, *m.*, chaplet.
chapelle, *f.*, chapel.
chapiteau, *m.*, capital.
chaque, each.
charger, (de, *with*), charge, load, burden, commission, fill, lie heavy upon; **se — de,** charge oneself with, undertake.
Charle, *for* **Charles,** *pr. n.*
Charlemagne, *pr. n.*, Charles the Great.
Charles-Quint, *pr. n.*, Charles V.
charmant, -e, charming, pleasant.
charme, *m.*, charm.
charmer, charm, please.
chasse, *f.*, chase.
châsse, *f.*, shrine.
chaste, chaste, pure.
château, *m.*, castle; — **fort,** fortress.
chaumière, *f.*, (thatched-) cottage.
chef, *m.*, head, chief, leader.
chemin, *m.*, road, way.
chêne, *m.*, oak.
cher, chère, dear.
chercher, search, seek, search *or* look for; try, attempt.
chéti–f, –ve, mean, wretched.
cheval, *m.*, horse.
chevalet, *m.*, wooden horse.
chevalier, *m.*, knight.
chevaucher, ride.
chevet, *m.*, pillow, head (of a bed).
cheveu, *m.*, hair; *pl.* **-x,** hair.
chez, in the house *or* room of, at, in, with, among.
chien, *m.*, dog.
chiffonner, rumple.
choc, *m.*, shock, touch.
chœur, *m.*, choir, chorus.
choir, fall.
choisir, choose; — **de,** choose (between).
choix, *m.*, choice.
chose, *f.*, thing, matter, affair; **peu de —,** trifling matter.
chrétien, -ne, Christian, Christianly.
Christoval, *pr. n.*

Cid, *pr. n.*, Roderigo Diaz de Bivar, the national hero of Spain, whom the Moors surnamed **El Seid** (Cid).
ciel, *pl.*, **cieux**, *m.*, sky, heaven; ô—, O Heavens!
cierge, *m.*, taper, candle.
cimier, *m.*, crest.
cinquième, fifth.
cintre, *m.*, centre; **plein —**, semicircle, arch.
cintré, **–e**, arched.
cire, *f.*, wax candle.
ciseaux, *m. pl.*, scissors.
ciselé, **–e**, carved, chased.
cité, *f.*, city.
citer, cite, summon, name.
clair, **–e**, clear.
clameur, *f.*, clamor; *pl.*, outcries.
clan, *m.*, clan.
clarté, *f.*, brightness, light.
clef, *f.*, key (**de**, to), crown; — **de voûte**, keystone.
clémence, *f.*, clemency.
clément, **–e**, merciful.
clerc, *m.*, clerk, scholar; **–s**, literary men.
clin, *m.*, wink.
clinquant, *m.*, tinsel.
cloche, *f.*, bell.
clocher, *m.*, belfry.
clore, close, shut.
clos, **–e**, *pp. of* **clore**.
clôt, *pr. ind. 3 s. of* **clore**.
clouer, nail.
cœur, *m.*, heart, soul.
coffret, *m.*, chest, box.
coin, *m.*, corner.
colère, *f.*, anger, wrath.
collége, *m.*, college.
collier, *m.*, collar.
colline, *f.*, hill.
colombe, *f.*, dove,
colonne, *f.*, column.
combat, *m.*, fight, battle.
combattant, *m.*, combatant.
combattre, fight.
combien, how much, how many, how.
commander, command.
comme, as, like, how; as if; almost.
commencement, *m.*, beginning.
commencer, commence, begin.
comment, how.
commun, **–e**, common; **peu —**, uncommon.
compagne, *f.*, companion.
compagnon, *m.*, companion, fellow.
complaire (se) en, delight in, view with complacency.
complet, **–ète**, complete.
compléter, complete.
compliment, *m.*, compliment, congratulation; **faire — à**, congratulate.
complimenter, congratulate.
complot, *m.*, plot.
comprendre, comprehend, understand.
compte, *m.*, account, count; **à ce —**, in that case *or* way.
compter, count, be reckoned, calculate, intend; keep time.
comte, *m.*, count.
comtesse, *f.*, countess.
concile, *m.*, council.
concilier (se) de, reconcile itself to.
conclave, *m.*, conclave (= the meeting of the Cardinals to elect a pope).
concubine, *f.*, concubine.
concurrent, *m.*, competitor.
condamner, condemn.
conduire, conduct, lead.
conduite, *f.*, conduct.
confier, confide.
confus, **–e**, confused.
congédier, dismiss.
conjuré, *m.*, conspirator.
conjurer, entreat.
connaître, know.
connétable, *m.*, constable.
conquérir, conquer.
conseil, *m.*, counsel, advice, council.
conseiller, counsel, advise.
conseillère, *f.*, counsellor.
consentir, consent.
considérer, consider, look at.
consoler, console, comfort.
conspirer, conspire.
consul, *m.*, consul.

contagion, *f.*, contagion.
contempler, contemplate.
contenir, contain, hold.
content, **–e**, (**de**, with), content, satisfied.
contenter, content, satisfy; **se — de**, content oneself with.
conter, relate, tell.
continuer, continue.
contraire, contrary, adverse.
contre, against.
convenable, proper, appropriate.
convenir; **—à**, suit; **—de**, be fitting *or* right.
convulsi–f, **–ve**, convulsive.
cor, *m.*, horn.
Cordova, *pr. n.*
corps, *m.*, body.
corridor, *m.*, corridor.
corriger, correct.
cortége, *m.*, retinue, attendants.
costume, *f.*, costume, dress.
côté, *m.*, side; **à —**, on one side; **à — de**, by the side of.
cou, *m.*, neck.
couché, **–e**, lying down.
coucher, lie down; **se —**, lie down, go to bed, set.
coudre, sew, stitch; **— de jais**, work with jet.
couleur, *f.*, color; *pl.*, color, complexion.
coup, *m.*, blow, stroke, knock, rap, shot, event; time; **à — sûr**, most certainly; **encore un —**, once more; **tout à —**, suddenly, at once.
coupable, guilty.
coupe, *f.*, cup.
couper, cut, cut away *or* off.
cour, *f.*, court.
courage, *m.*, courage.
courber, bow, bend.
courir, run.
couronne, *f.*, crown.
couronner, crown.
courroux, *m.*, wrath.
course, *f.*, course.
courtisan, *m.*, courtier.
cousin, *m.*, cousin.
coussin, *m.*, cushion.
cousu, **–e**, *pp. of* **coudre**.
couteau, *m.*, knife.
coutume, *f.*, custom.
couver, brood on *or* over.
couvrir (se), cover oneself, put on one's hat.
craindre, fear, dread.
crainte, *f.*, fear.
cramoisi, **–e**, crimson.
créa–teur, **–trice**, creative.
crénelé, **–e**, embattled, fortified.
creuser, hollow out, dig.
creu–x, **–se**, hollow.
crever, burst.
cri, *m.*, cry; **pousser un —**, utter a shriek, scream.
crier, cry, cry out, scream.
crime, *m.*, crime.
croi, *for* **crois**, *pres. ind. 1 s. of* **croire**.
croire, believe, think; **— à**, believe, credit.
croisée, *f.*, window.
croiser, cross.
croissant, **–e**, growing, increasing
croître, grow.
croix, *f.*, cross.
crouler, fall.
cru, **–e**, *pp. of* **croire**.
cruel, **–le**, cruel.
cueillir, gather, pluck.
cuir, *m.*, leather.
cuirasse, *f.*, cuirass, breastplate
cuivre, *m.*, copper, brass.

D

dague, *f.*, dagger, dirk.
daigner, deign, condescend.
dame, *f.*, lady, mistress.
dameret, *m.*, beau.
damner, damn.
damoiseau, *m.*, fop.
danois, *m.*, Dane.
dans, in, into, within.
danser, dance.
davantage, more.
de, of, by, with, between; than.
dé, *m.*, die; *pl.*, dice.
débat, *m.*, debate.

débattre (se), struggle.
débauché, *m.*, debauchee, rake.
déboucher, empty, issue forth.
debout, upright, standing.
déchiqueter, cut up.
déchirer, tear, tear off, rend; distract.
déclarer, declare.
déconcerté, –e, disconcerted.
décoration, *f.*, decoration.
découvrir, discover, uncover.
dédain, *m.*, disdain, scorn.
dedans; **au — de**, within.
défaire, undo, unmake.
défaut, *m.*, defect, default; **à — de**, in default *or* place of.
défendre, defend; forbid, prohibit.
défiance, *f.*, defiance; distrust.
définitive (en), in short.
défont, *pres. ind. 3 pl. of* **défaire**.
dégager, disengage.
dégarnir, disgarnish, strip.
dégoûté, –e, fastidious.
dégrader, degrade.
degré, *m.*, step, degree.
déguiser, disguise.
dehors, outside.
dehors, *m.*, outside; **au —**, without; **du —**, from the outside; **en —**, outside.
déjà, already.
déjouer, baffle, thwart.
délibérer, deliberate.
délicieu–x, –se, delicious, sweet.
délier, unbind, release.
délivrer, deliver; **se — de**, deliver oneself from, rid oneself of.
déloyal, –e, dishonest, false.
délustrer, take off the lustre, dim.
démailloter, strip.
demain, *m.*, to-morrow.
demander, ask, demand, ask for.
démasquer (se), unmask oneself.
démence, *f.*, madness.
demeure, *f.*, dwelling, abode, place.
demeurer, *f.*, remain, stand.
demi, *m.*, half; **à —**, half.
demi-cercle, *m.*, semicircle.
démolir, demolish.
démon, *m.*, demon, genius (= guiding spirit).
dénicher, take out of one's nest.
dénoûement, *m.*, denouement, end, winding up.
dent, *f.*, tooth; **à mille –s**, thousand-toothed.
déployer, unfold, spread.
déposer, lay *or* set down, place.
dépouiller, strip, lay aside.
depuis, since.
dérision, *f.*, derision, mockery.
derni–er, –ère, last.
dérobé, –e, secret, private, back.
dérober (à, from, of), steal, take, rob.
derrière, behind; **par —**, from behind.
dès, from; **— que**, as soon as, when.
désarmer, disarm.
descendre, descend, come down.
désespérer, despair, drive to despair, grieve.
désespoir, *m.*, despair.
désir, *m.*, desire.
désirer, desire.
désormais, henceforth.
dessein, *m.*, design, purpose.
dessiner (se), be sketched *or* outlined.
dessous, under, underneath.
destin, *m.*, destiny, fate.
destinée, *f.*, destiny, lot.
destiner, destine.
détacher, detach, take down.
détour, *m.*, winding, evasion.
détourner (se), turn aside, turn.
détromper, undeceive.
détruire, destroy.
dette, *f.*, debt.
deuil, *m.*, mourning, grief.
deux, two; **— à —**, two by two; **tous —**, both.
deuxième, second.
devancer, precede, go before.
devant, before.
devant, *m.*, fore part, front; **sur le —**, in front, to the front.
devenir, become.
devoir, owe, ought, should, must; be to, be destined to; *impf. subj. 2 s.* **dusses**, *3 s.* **dût**, though . . . should, even if.

dévorer, devour.
dévouement, *m.*, devotion.
dévouer (se), devote oneself.
diable, *m.*, devil, the devil!
diamant, *m.*, diamond.
Diego, *pr. n.*
diète, *f.*, diet (= the meeting of the electors to elect an emperor).
Dieu, *m.*, God.
différent, -e, different.
digne, worthy.
dire, say, tell, speak, utter, call; believe; **on dit**, it is said, they say; **on le dit**, they say he is (l. 366).
discours, *m.*, discourse, speech.
discuter, discuss.
disparaître, disappear.
disposer (se), dispose oneself, prepare.
distinguer, distinguish.
distraction, *f.*, distraction.
divin, -e, divine.
dix, ten.
docile, docile.
doge, *m.*, doge.
doigt, *m.*, finger.
domino, *m.*, domino, hood used as a mask *or* disguise, person wearing a domino.
dommage, *m.*, pity; **c'est —**, it is a pity.
don, *m.*, gift.
don, *m.*, don (= Spanish title of a nobleman).
doña, *f.*, doña (= Spanish title of a lady of rank).
donc, then, therefore.
donjon, *m.*, donjon, keep.
donner, give, hand, let have; face, look out, communicate.
dont, whose, of *or* from whom *or* which.
doré, -e, gilded, golden.
dormir, sleep, be asleep.
dorure, *f.*, gilding.
dos, *m.*, back.
dot (*the final* **t** *is pronounced*), *m.*, dowry, portion.
doter, endow.
double, double.
doubler, double.
doucement, softly, gently.
douceur, *f.*, mildness, gentleness.
douleur, *f.*, pain, suffering, sorrow.
douloureusement, sorrowfully.
doute, *f.*, doubt.
douter, doubt; **se — de**, suspect.
douteusement, doubtfully.
dou-x, -ce, sweet, agreeable, dear, soft, kind.
drap, *m.*, cloth.
drapeau, *m.*, flag.
dresser, dress; **— à**, train to.
droit, -e, straight, right.
droit, *m.*, right; **à bon —**, with good reason, justly.
droite, *f.*, right hand, right; **à la —**, on *or* to the right.
drôle, *m.*, rogue, rascal, fellow.
dû, *pp. of* **devoir**.
Duarte (Doña Josefa) *pr. n.*
duc, *m.*, duke.
ducal, -e, ducal.
duché, *m.*, duchy.
duchesse, *f.*, duchess.
duègne (*Span.* **dueña**), *f.*, duenna, governess.
duel, *m.*, duel.
dusses, *see* **devoir**.
dût, *see* **devoir**.

E

eau, *m.*, water.
éblouir, dazzle.
éblouissement, *m.*, dazzling, giddiness.
ébranler, shake, disturb.
écarlate, *f.*, scarlet.
écarter, discard, throw back, remove, lay *or* put aside; **s' —**, stand aside, divide.
échafaud, *m.*, scaffold.
échanger, exchange.
échapper, escape (**à** *or* **de**, from).
échelonner (s'), be arrayed in echelons (= ladder rounds).
échevelé, -e, with dishevelled hair.
écho, *m.*, echo.
éclair, *m.*, lightning, flash.
éclaircir, clear, clear up.
éclaire, *f.*, celandine.

éclairer, light, light up; **s'** —, become enlightened.
éclat, *m.*, fragment, piece; burst.
éclater, burst, burst forth.
éclore, light, dawn; **faire** —, give birth to, disclose.
écouler (s'), flow.
écouter, listen, listen to.
écraser, crush.
écrin, *m.*, jewel-box, casket.
écrire, write.
écu, *m.*, crown; — **du roi**, royal crown.
écueil, *m.*, rock, danger.
écurie, *f.*, stable.
écusson, *m.*, escutcheon.
écuyer, *m.*, squire, horseman.
édifice, *m.*, edifice, building.
effacer, efface, wipe away; **s'** —, be effaced *or* removed, wear away.
effaré, **-e**, scared, wild.
effarer (s'), be scared *or* frightened.
effaroucher, scare, startle.
effet, *m.*, effect; **en** —, in fact, indeed.
efforcer (s'), make an effort, strive.
effort, *m.*, effort.
effrayer, frighten.
effréné, **-e**, unbridled, lawless.
effroi, *m.*, fright, terror.
égal, **-e**, equal, all one; **c'est** —, no matter.
également, equally, likewise.
égarer (s'), wander.
église, *f.*, church.
égratignure, *f.*, scratch.
eh, ah! well!
élargir, enlarge; **s'** —, widen, become broad; keep pace.
électeur, *m.*, elector.
élever, raise, build; **s'** —, be raised, rise.
élire, elect, choose.
élixir, *m.*, elixir.
elle, *see* **il**.
éloigné, **-e**, distant, far off.
éloigner, remove, take away; **s'** —, go away, move off; grow faint and fainter.
élu, **-e**, *m.*, *f.*, person elected.
embaumer, perfume.
embrasé, **-e**, burning.
embrasser, embrace, kiss; **s'**, —, embrace *or* kiss each other.
embuscade, *f.*, ambuscade, lurking-place.
émeut, *pres. ind. 3 s. of* **émouvoir**.
émietter, crumble; deal out.
emmaillotter, swaddle.
emmener, carry *or* take away.
émotion, *f.*, emotion.
émousser, blunt, soften (down).
émouvoir (s'), be excited *or* roused.
empêcher, hinder, prevent.
empereur, *m.*, emperor.
empire, *m.*, empire.
emplir (de, with), fill.
employer, employ.
empoisonner, poison.
empoisonneur, *m.*, poisoner, corrupter.
emporter, carry away *or* off; **l'** — **sur**, get the better of, overcome; **s'** —, burst forth.
empresser (s'), hasten (**de**, to).
ému, **-e**, moved, in motion.
en, in; some, any, of them; as, like; (with *pr. p.*) while *or* by; by her (l. 448).
enchantement, *m.*, enchantment.
enchanter, enchant, delight.
encor, *poetical for* **encore**.
encore, still, yet, again, moreover, even, only.
endormi, **-e**, asleep, sleeping.
endormir (s'), go to sleep.
enfant, *m.*, child.
enfer, *m.*, hell.
enfin, in short, at last.
enflammé, **-e**, flashing.
enfoncer (s'), sink, penetrate, lead.
engeance, *f.*, brood.
enhardir, embolden.
enjeu, *m.*, stake; **de l'** —, at stake.
enlever, carry away *or* off.
ennemi, *m.*, enemy.
ennoblir, ennoble.
ennui, *m.*, ennui, weariness, vexation, sorrow.
ennuyé, **-e**, tired, weary.
énorme, enormous.
ensanglanter, stain with blood.

enseignement, *m.*, instruction.
ensemble, together.
ensemble, *m.*, whole.
ensevelir, shroud, bury.
entendre, hear, understand.
enti-er, -ère, entire, whole.
entour ; à l' —, around.
entourer (de, by, with), surround.
entrailles, *f. pl.*, entrails, heart; compassion.
entraîner, carry *or* drag away, lead; overpower.
entrave, *f.*, fetters.
entre, between, among.
entrecroiser (s'), cross each other.
entrée, *f.*, entrance.
entreprise, *f.*, enterprise, undertaking.
entrer, enter, come in.
entr' ouvrir, half-open, open; **s' —**, half-open, open.
entretenir, keep, maintain.
entretien, *m.*, conversation, conference, meeting.
envelopper (de, in), wrap (up), envelop.
envie, *f.*, desire, wish.
envier à, envy.
envieu-x, -se, *m., f.*, envious man *or* woman; *pl.*, envious people.
envîra, *for* **enviera**.
environner, surround, environ.
envisager, look at, consider.
envoyer, send.
épais, -se, thick, dense.
épandre (s'), spread.
épanouir (s'), open.
épargner, spare.
épars, -e, scattered.
épaule, *f.*, shoulder.
épée, *f.*, sword.
épeler, spell.
épier, spy, watch.
éploré, -e, in tears.
épouse, *f.*, wife.
épousée, *f.*, bride.
épouser, marry; espouse one's cause.
épouvante, *f.*, fright; **prendre l' —**, be frightened.
épouvanter, frighten.
époux, *m.*, husband; *pl.*, married couple.
équilibre, *m.*, equilibrium.
équipée, *f.*, trick, prank, doing.
errant, -e, wandering; **être —**, be a wanderer.
errer, wander, roam.
escabeau, *m.*, steps, stool.
escalier, *m.*, staircase, stair-way.
Escalona, *pr. n.*, a small town in Spain.
esclave, slavish.
esclave, *m., f.*, slave.
escorte, *f.*, escort.
Espagne, *pr. n.*, Spain.
espagnol, -e, Spaniard, Spanish.
espérance, *f.*, hope, expectation.
espérer, hope.
espoir, *m.*, hope.
esprit, *m.*, spirit, mind; *pl.*, senses.
essaim, *m.*, swarm.
essayer, try, attempt.
essentiel, *m.*, essential, essential point.
essuyer, wipe, wipe off.
estimer, esteem.
estoc, *m.*, point of a sword, sword.
estocade, *f.*, thrust; **pousser une —**, give a thrust.
Estramadoure, *pr. n.*, Estramadura, an old province of Spain, along the Portuguese frontier.
et, and.
étager, elevate (by stages).
état, *m.*, state.
été, *m.*, summer.
éteindre, extinguish, destroy; soften; **s' —**, be extinguished, go out, die, become faint.
éteint, -e, extinguished; inaudible, low.
étendre (s'), extend.
éternel, -le, eternal, perpetual.
éternité, *f.*, eternity.
étincelant, -e, sparkling, flashing.
étincelle, *f.*, spark.
Etienne, *pr. n.*, Stephen.
étoile, *f.*, star.
étonné, -e, astonished, amazed, surprised.
étonner (s'), be astonished.

étouffer, suffocate, stifle.
étourdir, stun, stifle; dispel.
étrange, strange.
étrang-er, -ère, *m.*, *f.*, stranger, foreigner.
être, be; — à, belong to; serait-ce (que), can it be (that)? fussé-je, though I were; n'est-ce pas, is it not so, would you not?
étreindre, bind, clasp, grasp.
étroit, -e, narrow.
étroitement, narrowly, closely.
étudier, study.
eux, them.
eux-mêmes, themselves.
évanouir (s'), faint, vanish.
éveil, *m.*, hint, alarm.
éveiller, awake, rouse; s'—, awake, wake; qui s'éveille, wakeful.
événement, *m.*, event.
évêque, *m.*, bishop.
examen, *m.*, examination, inquiry.
examiner, examine.
exaucer, hear prayers; je suis exaucée, my prayers are heard.
excellence, *f.*, Excellency.
excellent, -e, excellent.
excès, *m.*, excess.
excuse, *f.*, excuse, apology.
exécrable, execrable.
exhaler, breathe forth.
exil, *m.*, exile.
exiler, exile.
exister, exist.
expirer, expire.
expliquer, explain.
exploit, *m.*, exploit, deed.
exposer (s'), expose oneself, be liable.
extase, *f.*, ecstasy, rapture.
exterminer, exterminate.

F

façade, *f.*, facade, front.
face, *f.*, face; en — de, opposite (to).
façon, *f.*, fashion, manner, way.
faction, *f.*, faction.
faible, feeble, weak.
faillir, fail.
faim, *m.*, hunger; avoir —, be hungry.
faire, do, make, form, cause; have; take; act, play; — à, make, cause; — (bien), look (well); se —, be done, happen, become; se laisser —, allow it to be done, submit (l. 365).
faiseur, *m.*, maker.
fait, -e, made, done, *etc.*; c'en est — de, it is all over (*or* up) with.
fait, *m.*, act, deed, fact.
faîte, *m.*, top, summit.
falloir, be necessary, must.
familier, *m.*, familiar, intimate friend.
famille, *f.*, family.
fanfare, *f.*, flourish of trumpets.
fantôme, *m.*, phantom.
farouche, wild, fierce.
fatal, -e, fatal.
fatalité, *f.*, fatality, fatal destiny.
fatiguer, fatigue, tire.
faucheur, *m.*, mower.
faucon, *m.*, falcon, hawk.
faudra, *etc.*, *see* falloir.
faussaire, *m.*, forger.
fausser, falsify.
faute, *f.*, fault; sans —, without fail; ne pas se faire la — de rien, make free use of everything.
fauteuil, *m.*, arm-chair.
fau-x, -se, false, sham.
faveur, *f.*, favor.
féal, -e, faithful, trusty.
féconder, fecundate, make prolific.
fée, *f.*, fairy.
félicité, *f.*, happiness.
félon, *m.*, felon, traitor.
félonie, *f.*, felony, crime.
femme, *f.*, woman, wife.
fenêtre, *f.*, window.
féodal, -e, feudal.
fer, *m.*, iron, steel, sword; head (l. 1411); *pl.*, chains.
ferai, *etc.*, *see* faire.
ferme, firm.
fermer, shut, close, close up; draw.
festin, *m.*, feast, banquet.
fête, *f.*, festival, saint's day.

feu, *m.*, fire, light; **au —**, fire!
feu, **–e**, late.
feuille, *f.*, leaf.
fiancé, **–e**, affianced, betrothed; person affianced.
fidèle, faithful, true.
fief, *m.*, fief.
fier, trust.
fi-er, **–ère**, proud, fierce.
fièrement, proudly, boldly.
figure, *f.*, face.
Figuère, *for* **Figuères**, *pr. n., Span.* **Figueras**, a fortified town in Catalonia, near the French frontier.
fil, *m.*, thread.
file, *f.*, file.
fille, *f.*, daughter, girl.
fils, *m.*, son.
fin, *f.*, end, conclusion; **à la —**, at last; **mettre à —**, put an end to.
fin, **–e**, fine, subtle, cunning.
finir, finish, end; **— de**, finish, have done, dispose of.
fiole, *f.*, phial.
fiscal, *m.*, fiscal, magistrate, attorney-general.
fixe, fixed.
fixer, fix, fasten.
fixement, fixedly, steadfastly, intently.
flacon, *m.*, flask.
flagrant, **–e**, flagrant.
Flamand, **–e**, *m., f.*, Fleming.
flambeau, *m.*, torch, light; **aux –x**, by torchlight.
flamboyer, flame, blaze, flash forth.
flamme, *f.*, flame, warmth.
flanc, *m.*, side, bosom.
Flandre, *pr. n.*, Flanders.
fléchir, bend, bow.
fleur, *f.*, flower.
fleuri, **–e**, flowery.
fleuron, *m.*, flower, ornament; **à –s**, crowned.
fleuve, *m.*, river, stream.
flûte, *f.*, flute.
flot, *m.*, wave, stream, torrent; **à –s**, in torrents.
flotter, waver, hesitate.
flux, *m.*, flow.
foi, *f.*, faith, fidelity; **ma —**, in faith!
fois, *f.*, time; **à la —**, at once; **une —**, once.
folie, *f.*, madness, folly, foolish thing.
fond, *m.*, depth, bottom, back, rear, further end, blue deep.
fondre, melt, dissolve.
font, *pres. ind. 3 pl. of* **faire**.
force, *f.*, force, strength.
force, many.
forcer, force.
forêt, *f.*, forest.
forme, *f.*, form.
fort, very, very much.
fort, **–e**, strong, large.
fortune, *f.*, fortune, luck, adventure.
fossoyeur, *m.*, grave-digger.
fou, **fol**, **folle**, mad, foolish.
fou, *m.*, madman, fool.
fouiller, search, feel.
foule, *f.*, crowd, multitude, great number.
fouler, trample, tread *or* trample on; **— aux pieds**, trample under one's feet.
fourbe, *m.*, knave.
fourreau, *m.*, sheath, scabbard.
foyer, *m.*, hearth, fireside.
fracas, *m.*, crash, noise.
franc, **–he**, free, frank; frankly.
Français, *m.*, Frenchman.
français, **–e**, French; **à la –e**, after the French fashion.
Francfort, *pr. n.*, Frankfort in Germany.
franchise, *f.*, frankness.
François (Premier), *pr. n.*, Francis (I.), king of France (1515–47).
frapper, strike, knock, rap, clap, strike off.
frayeur, *f.*, fright, fear; **sans —**, unaffrighted.
Frédéric, Frederick.
frère, *m.*, brother.
friseur, *m.*, curler.
frissonner, shudder.
frivole, frivolous.
froid, *m.*, cold; **avoir —**, be cold.
froisser, bruise, mar.

front, *m.*, forehead, brow, head.
fruit, *m.*, fruit; **sans —,** in vain.
fuir, flee, fly.
fuite, *f.*, flight.
funèbre, mournful, ominous.
funérailles, *f. pl.*, funeral.
funeste, fatal.
fureur, *f.*, fury.
furieu-x, -se, furious.
futur, -e, future.
futur, -e, *m.*, *f.*, future husband *or* wife, intended.

G

gager, engage, hire.
gagner, gain, win, seize, overtake.
gai, -e, gay.
galant, *m.*, gallant, suitor.
galanterie, *f.*, gallantry.
Galceran, *pr. n.*
galerie, *f.*, gallery.
Galice, *pr. n.*, Galicia, an old mountainous province in the northwest of Spain.
Gand, *pr. n.*, Ghent, in Flanders.
garde, *m.*, guard, keeper.
garde, *f.*, guard; care; **en —,** on guard; **n'avoir —,** be unwilling (to do so); **prendre — à,** take notice of.
garder, guard, preserve, keep.
gardien, *m.*, guardian, guard.
Gaspard, *pr. n.*
gauche, *f.*, left hand, left; **à —,** at *or* to the left.
gazon, *m.*, grass.
géant, *m.*, giant.
géant, -e, giant.
gendarme, *m.*, man-at-arms.
gêner, trouble, annoy, embarrass, impede.
général, *m.*, general; **— de la mer,** admiral.
généreu-x, -se, generous.
genou, *m.*, knee; **à -x,** upon one's knees; **se mettre à -x,** kneel down; **tomber à -x,** fall upon one's knees.
genre, *m.*, kind, race.
gens, *m.*, *f. pl.*, people; **— de pieds,** foot-soldiers; **— de cheval,** horsemen.
gentilhomme, *m.*, nobleman, gentleman.
germanique, Germanic.
geste, *m.*, gesture, movement.
gibier, *m.*, game; **— de bourreau,** gallows-bird.
Gil, *pr. n.*
Giron, *pr. n.*
gîte, *m.*, lodging.
glace, *f.*, ice.
glacé, -e, icy, cold, chilling.
glaive, *m.*, sword.
glisser, glide; **se —,** slip, steal.
globe, *f.*, globe.
gloire, *f.*, glory; **sans —,** inglorious, ignoble.
godelureau, *m.*, coxcomb.
Gomez de Silva, *pr. n.*, Duke of Silva.
gonfler (se), swell, swell up.
Gor, *pr. n.*, a town in Andalusia.
Gotha, *pr. n.*, the duchy of Gotha, now a part of the duchy of Saxe-Coburg-Gotha.
gothique, Gothic.
gouffre, *m.*, gulf.
goût, *m.*, taste.
gouverner, govern.
gouverneur, *m.*, governor.
grâce, *f.*, grace, favor, pardon; thanks; **faire —,** be merciful; **faire — de,** pardon.
gracieu-x, -se, gracious, graceful.
grand, -e, great, grand, high, tall.
grand, *m.*, grandee.
grandeur, *f.*, greatness.
grandir, grow great, grow up, grow.
grave, grave, serious, stern.
gravement, gravely, seriously.
graver, engrave.
gré, *m.*, will, pleasure, liking, estimation.
Grenade, *pr. n.*, Granada.
grès, *m.*, paving-stone, stone.
grève, *f.*, strand, sand beach.
grief, *m.*, wrong, grievance.
griffe, *f.*, claw, fang.
gris, -e, gray.
gronder, scold, chide, rumble.

gros, *m.*, body, band, troop.
gros, -se, large, big, thick, coarse.
groupe, *m.*, group.
grouper, group; se —, form groups.
guérir, heal, cure.
guerre, *f.*, war; de —, warlike.

H

habiller (s'), dress oneself, dress.
habit, *m.*, habit, garment, attire.
'hache, *f.*, axe, hatchet.
'haie, *f.*, row, line.
'haillon, *m.*, rag, tatters.
'haine, *f.*, hatred.
'haïr, hate.
'haletant, -e, panting, breathless.
'hallebardier, *m.*, halberdier.
'hardi, -e, bold, impudent.
harmonie, *f.*, harmony.
harmonieu-x, -se, harmonious.
'harnois, *m.*, harness, armor.
Haro, *pr. n.*
'hasard, *m.*, chance; au —, by chance; par —, by chance, perchance.
'hasardeu-x, -se, hasardous, venturesome, daring.
'hâte, *f.*, haste; avoir —, be in a hurry.
'hâter, hasten, hurry.
'hausser (se), rise, advance; — sur la pointe des pieds, stand on tiptoe.
'haut, -e, high, lofty, great; haughty; loud, aloud.
'haut, *m.*, height; en —, above.
'hautain, -e, haughty.
'hauteur, *f.*, height, loftiness; haughtiness.
'hé, hey!
hébreu, *m.*, Hebrew.
hélas, alas!
'héraut, *m.*, herald.
herbe, *f.*, herb, grass.
Hercule, *pr. n.*, Hercules, a Greek hero, famous for his twelve labors.
héréditaire, hereditary.
hérétique, heretical.
héritier, *m.*, heir.
'héros, *m.*, hero.
'herse, *f.*, portcullis.
hésitation, *f.*, hesitation.
hésiter, hesitate.
Hesse, *pr. n.*
heure, *f.*, hour, time; à cette —, at this time, now; à la bonne —, well and good, opportunely; pour l'—, at present; sur l'—, instantly; tout à l'—, just now, presently.
heureu-x, -se, happy, fortunate.
'heurter, strike, dash.
hier, yesterday.
histoire, *f.*, history, story, tale.
hiver, *m.*, winter.
'hocher, shake, toss.
'hochet, *m.*, toy.
'Hohenbourg, *pr. n.*, a small town in Germany.
homme, *m.*, man.
honneur, *m.*, honor.
honorer, honor.
'honte, *f.*, shame, disgrace.
'honteu-x, -se, ashamed, shameful.
horizon, *m.*, horizon.
horrible, horrible.
horriblement, horribly.
'hors, outside of, beyond; except, save; — que, except that, unless.
hospitalité, *f.*, hospitality.
hôte, *m.*, host, guest.
humain, -e, human.
humide, humid.
hurler, howl.
hydre, *f.*, hydra.
hymen, *m.*, marriage.

I

Iaquez, *pr. n.*
ici, here.
ici-bas, here below.
idée, *f.*, idea, thought.
idiot, *m.*, idiot.
ignorance, *f.*, ignorance.
ignorer, be ignorant of, not to know.
il, elle, he, she, it.
île, *f.*, island.
illuminer, illuminate.
illustre, illustrious.

imbécile, imbecile.
immense, immense.
immobile, immovable, motionless.
immoler, sacrifice.
immortel, **–le**, immortal.
imparfait, **–e**, imperfect.
impatience, *f.*, impatience.
impénitent, **–e**, impenitent.
impératrice, *f.*, empress.
impérial, **–e**, imperial.
impérieu–x, **–se**, imperious.
impétueu–x, **–se**, impetuous.
importer, import; (*impersonal*) matter.
impossible, impossible.
imprévu, **–e**, unforeseen.
imprudent, **–e**, *m.*, *f.*, imprudent person.
impuissant, **–e**, powerless, impotent.
impunément, with impunity.
impuni, **–e**, unpunished.
inattenti–f, **–ve**, inattentive, indifferent.
inattendu, **–e**, unexpected.
incendie, *f.*, fire.
incertain, **–e**, uncertain.
incliner, incline; **s'** —, bow, yield.
incognito, incognito.
inconnu, **–e**, unknown, strange.
Inde *for* **Indes**, *pr. n.*, the (West) Indies.
indécis, **–e**, undecided.
indigner (s'), be indignant.
inépuisable, inexhaustible.
infâme, infamous; infamous person.
infante, *f.*, infanta, princess.
inférieur, **–e**, inferior, lower.
infidèle, faithless, disloyal.
informer, inform, apprise.
ingrat, **–e**, ungrateful; ingrate, ungrateful person.
injuste, unjust.
innocent, **–e**, innocent.
inonder, inundate.
inqui–et, **–ète**, uneasy, anxious.
inscription, *f.*, inscription.
insensé, **–e**, insane, mad, foolish; madman, maniac; **en** —, senselessly, foolishly.
insolent, **–e**, insolent.
instant, *m.*, instant, moment; **dans l'** —, in an instant; **pour l'** —, at present.
insulter, insult.
intelligence, *f.*, intelligence; **être d'** — **avec**, be in league with.
intelligent, **–e**, intelligent.
interdit, **–e**, abashed, confused.
intéressé, **–e**, interested, selfish.
intérieur, *m.*, interior, inside.
interrompre, interrupt.
introduire, introduce, conduct *or* usher in.
inutile, useless.
irai, *etc. see* **aller.**
ironie, *f.*, irony.
irrésolu, **–e**, irresolute.
irriter, irritate.
Isabelle la Catholique, *pr. n.*, Isabella the Catholic (1451–1504), queen of Castile, and wife of Ferdinand of Aragon.
isolé, **–e**, isolated.
ivresse, *f.*, intoxication.

J

Jacques, *pr. n.*, St. James of Campostella.
jais, *m.*, jet.
jalouser, be jealous of.
jalousie, *f.*, jealousy.
jalou–x, **–se**, jealous; jealous person.
jamais, ever, never; **ne** —, never.
jardin, *m.*, garden.
Jayme, *pr. n.*
je, I.
Jean, *pr. n.*, John.
Jésus, *pr. n.*, Jesus; — **mon Dieu**, My Heavens!
jet, *m.*, jet, fountain.
jeter, throw, thrust, hurl, throw away *or* down; cart.
jeu, *m.*, play, sport; **se faire** — **de**, make sport *or* light of.
jeune, young; young person.
jeunesse, *f.*, youth.
joie, *f.*, joy, mirth.

joindre, join, clasp; se — à, join.
joli, -e, pretty.
Jorge, *pr. n.*, George.
Josefa, *pr. n.*
joue, *f.*, cheek.
jouer, play; — gros, play high.
jouet, *m.*, toy, plaything.
jour, *m.*, day, daylight; le —, by day; — à —, day by day; *pl.*, -s, days, life; tous les -s, every day.
journée, *f.*, day, day's work or journey; finir sa —, finish out his days.
jouvenceau, *m.*, youth.
joyau, *m.*, jewel.
joyeu-x, -se, joyous, joyful.
Juan (*Span. for* Jean), *pr. n.*, John.
Judas, *pr. n.*, Judas Iscariot.
juger, judge.
juif, *m.*, Jew.
Julien, *pr. n.*, Julian.
jupe, *f.*, skirt, dress.
Jupiter (the Greek Zeus, father of gods and men), *pr. n.*, Jupiter, the Roman supreme god.
jurer, swear; —de, swear by.
jusque (à), to, as far as, even to; — ici, hitherto.
jusques=jusque.
juste, just, upright.

L

là, there; c'en est —, it has come to that; de —, hence; par —, that way, there.
là-bas, below, yonder.
lâche, *m.*, coward.
lâcher, let *or* turn loose, allow to escape.
là-dessous, underneath.
là-dessus, upon that.
là-haut, above, in Heaven.
laisser, leave, desert; — (à), let, allow.
lambeau, *m.*, shred, bit.
lame, *f.*, blade.
lampe, *f.*, lamp.
lance, *f.*, lance.
langes, *m. pl.*, swaddling-clothes.
langoureu-x, -se, languishing, melancholy.
langue, *f.*, tongue, language.
lansquenet (*Ger.* lang-knecht, lanceman), *m.*, foot-soldier.
lanterne, *f.*, lantern.
Lara, *pr. n.* a famous family of Castile.
large, broad, wide, large.
larme, *f.*, tear.
larron, *m.*, robber, thief.
las, -se, weary, tired.
latin, *m.*, Latin.
lave, *f.*, lava.
laver, wash.
le, la, *pl.* les, the; him, her, it.
leçon, *f.*, lesson.
lecteur, *m.*, reader.
lég-er, -ère, light.
légitime, legitimate, justifiable.
lent, -e, slow.
lentement, slowly.
Léon, *pr. n.*, a kingdom of Spain.
lequel, laquelle, *pl.*, lesquels, lesquelles, who, whom, that, which.
lettre, *f.*, letter.
leur, their.
leur (le), theirs.
leurre, *m.*, lure, bait, snare.
leurrer, lure, delude.
lever, *m.*, levee.
lever, raise, lift up, shrug, uplift; rise, spring up; faire —, start, startle; se —, rise, arise.
lèvre, *f.*, lip.
libertin, -e, libertine.
libre, free.
lier, bind, tie.
lieu, *m.*, place; au — de, instead of; avoir —, take place.
ligue, *f.*, league.
Limbourg, *pr. n.*, Limburg, a German duchy, near Aachen.
linceul, *m.*, shroud.
lion, *m.*, lion.
lire, read.
lit, *m.*, bed.
livre, *m.*, book.
livrée, *f.*, livery.
livrer, deliver, give up.
loger, lodge, entertain.

loi, *f.*, law.
loin, far, far off; **au —**, far away, in the distance; **— de** (*or* **que** *with the subj.*), far from.
lointain, **–e**, distant.
loisir, *m.*, leisure; **à —**, at leisure.
lombarde, Lombard.
long, much, a great deal; **en savoir bien —**, know all about it (l. 1394).
long, **–ue**, long.
longtemps, a long time, long.
lorsque, when.
Lothaire, *pr. n.*, Lothair II., king of Italy (931–950).
louer, praise.
Louis, *pr. n.*
lourd, **–e**, heavy, slow.
loyal, **–e**, loyal.
loyauté, *f.*, loyalty.
Lucifer, *pr. n.*, one of the fallen angels.
lui, he, him, her; to him *or* her *or* it.
lui-même, himself.
luire, shine.
lumière, *f.*, light.
lumineu–x, **–se**, luminous.
lune, *f.*, moon.
Luther, *pr. n.*, the great religious reformer of Germany (1483–1546).
lutter, struggle, strive.
Lutzelbourg, *pr. n.*, the duchy of Luxemburg, in Alsace.
lys, *for* **lis**, *m.*, lily.

M

madame, *f.*, Madam.
madone (*Ital.* **Madonna** = My lady), *f.*, madonna.
magnifique, magnificent; **ce que de —**, what splendor!
Mahom, *pr. n.*, Mahomet, an Arabian prophet, the founder of the Mahometan religion.
main, *f.*, hand; **joindre les –s**, clasp one's hands; **porter la — sur**, lay one's hand upon.
main-forte, *f.*, help.
maint, **–e**, many a.
maintenant, now.
mais, but, why.
maison, *f.*, house, family.
maître, *m.*, master.
maîtresse, *f.*, mistress.
majesté, *f.*, majesty.
major, *m.*, major, chief.
majordome, *m.*, major-domo.
mal, ill, badly; **c'est —**, it is wrong.
mal, *m.*, evil, ill, trouble, harm, pain.
malédiction, *f.*, malediction, curse.
malgré, in spite of, notwithstanding.
malheur, *m.*, misfortune, unhappiness, woe.
malheureu–x, **–se**, unhappy; unhappy *or* wretched person.
manche, *m.*, handle, stick; **— du balai**, broomstick.
mandat, *m.*, mandate, commission.
mander, send for.
manquer (à), fail, be wanting, lack; **il me manque**, I lack.
Manrique, *pr. n.*, a great Spanish family.
mante, *f.*, mantle.
manteau, *m.*, mantle, cloak.
marbre, *m.*, marble.
marche, *f.*, walk.
marcher, march, walk, pass.
margrave, *m.*, margrave.
mari, *m.*, husband.
mariage, *m.*, marriage.
mariée, *f.*, bride.
marier, marry; **se —**, marry.
mariés, *m. pl.*, bride and bridegroom.
marquis, *m.*, marquis.
marquisat, *m.*, marquisate.
marquise, *f.*, marchioness.
mascarade, *f.*, masquerade.
masque, *m.*, mask.
masquer, mask, hide, conceal, shade.
matin, *m.*, morning.
maudire, curse.
maudit, **–e**, cursed, accursed.

maure, *m.*, *f.*, Moor.
maussade, dull, tedious.
mauvais, **-e**, bad, evil; poor; evil person, demon.
Maximilien, *pr. n.*, Maximilian I., emperor of Germany (1493–1519).
me, me, to me.
méchant, **-e**, wicked, bad, ill-natured, harsh.
mécontent, **-e**, discontented.
meilleur, **-e**, better.
mêlée, *f.*, conflict.
mêler (se), mix, mingle.
même, same, self, even, very; **pas —**, not even.
mémoire, *f.*, memory.
menace, *f.*, threat.
menacer, menace, threaten.
ménager, spare.
mendiant, *m.*, beggar.
mendier, beg.
Mendoce, *pr. n.*, Mendoza, a noble Spanish family.
menée, *f.*, trick; **sourde —**, clandestine practice.
mener, lead.
mentir, lie.
méprise, *f.*, mistake.
mer, *f.*, sea.
merci, *f.*, mercy.
merci, *m.*, thanks; **grand —**, many thanks.
mère, *f.*, mother.
mériter, merit, deserve.
merveille, *f.*, marvel, wonder; **à —**, marvellously, wonderful.
messieurs, *m. pl.*, Messrs., gentlemen.
messire, *m.*, Mr., my lord.
mesure, *f.*, measure; **donner — à**, give your measure to (l. 86).
mesurer, measure.
mets, *m.*, meat.
mettre, put, place, put on, dress bring; **— de**, bring to (l. 1836), **se — à**, stand *or* appear at.
meurs, *etc. see* **mourir**.
meurtre, *m.*, murder.
meute, *f.*, pack (of hounds).
mien, **-ne**, mine.
mieux, better, best; **tant—**, so much the better; **de son —**, the best one can.
milice, *f.*, militia.
militaire, military.
mille, thousand.
mine, *f.*, countenance, look, appearance.
minuit, *m.*, midnight.
mirer, mirror, reflect.
miroir, *m.*, mirror.
misérable, miserable, wretched.
misère, *f.*, wretchedness, poverty; trifle, pettiness.
mitre, *f.*, mitre.
mode, *f.*, mode, fashion, manner; **à la —**, after *or* in the fashion.
mœurs, *f. pl.*, manners.
moi, me, I; **à —**, mine, my own.
moi-même, myself.
moins, less; **au** *or* **du moins**, at least; **de —**, wanting, too few; **de — que**, smaller than (l. 1364).
moitié, *f.*, half; **être de —**, take a part, have a hand.
moment, *m.*, moment.
mon, ma, *pl.* **mes**, my.
monarque, *m.*, monarch.
monastère, *m.*, monastery.
monde, *m.*, world.
monnayeur, *m.*, coiner.
Monroy, *pr. n.*, Monroyo, a town in Aragon.
monseigneur, *m.*, my lord.
monsieur, *m.*, Mr., Sir.
monstre, *m.*, monster.
mont, *m.*, mountain.
montagnard, *m.*, mountaineer.
montagne, *f.*, mountain.
monter, mount, ascend, come up, rise, flush; raise.
Monterez, *pr. n.*
montrer, show, point to *or* out.
monture, *f.*, animal (for riding); **de —**, for riding, as a horse.
monument, *m.*, monument.
mordant, **-e**, biting, sharp.
moresque, Moorish.
mort, **-e**, dead; dead person.
mort, *f.*, death.
mortel, *m.*, mortal.
mortuaire, mortuary, dead.

mot, *m.*, word; **vous prendre au —**, take you at your word.
Motril, *pr. n.*, a town on the Mediterranean, in the province of Granada.
moule, *m.*, mould, form.
mourant, *m.*, dying man.
mourir, die; **faire —**, put to death.
mousquet, *m.*, musket.
mousse, *f.*, moss.
moustache, *f.*, mustache.
mouton, *m.*, sheep; **— d'or**, golden ram.
mouvant, **–e**, moving.
mouvement, *m.*, movement, motion.
muer, change (*now obsolete*), moult.
muet, **–te**, mute, silent.
mur, *m.*, wall.
muraille, *f.*, wall.
Murcie, *pr. n.*, Murcia, formerly a Moorish kingdom, on the eastern coast of Spain.
murer, wall, immure.
musique, *f.*, music, band of music.
mystère, *m.*, mystery.
mystique, mystic.

N

nain, *m.*, dwarf.
naissance, *f.*, birth.
naître, be born, rise, dawn.
Naple, for **Naples**, *pr. n.*
nation, *f.*, nation.
nature, *f.*, nature.
naufragé, **–e**, shipwrecked.
Navarre, *pr. n.*, upper Navarre, a province (formerly a kingdom) of Spain.
ne, not; **— . . . pas**, *or* **point**, not; **— . . . que**, only.
né, **–e**, born.
néant, *m.*, nothingness.
nécromant, *m.*, necromancer.
Neptunus, *pr. n.*, Neptune, god of the sea.
neu–f, **–ve**, new, fresh.
nez, *m.*, nose, face, eyes; **sous le —**, closely, sharply.
ni, neither; **—. . . —**, neither... nor, either ... or.
nid, *m.*, nest, retreat.
nièce, *f.*, niece.
Nijar, *pr. n.*, a town in the province of Almeria.
niveau, *m.*, level; **au — de**, on a level with.
noble, noble.
noblesse, *f.*, nobility.
noce, *f.*, wedding, nuptials.
noir, **–e**, black, dark, dismal, melancholy.
noir, *m.*, black; **en —**, (dressed) in black.
noircir, blacken, darken.
nom, *m.*, name; **avoir —**, be called, one's name to be.
nombre, *m.*, number.
nombreu–x, **–se**, numerous.
nommer, name, call; **se —**, be called, one's name to be.
non, no.
nord, *m.*, north.
notre, *pl.*, **nos**, our.
nôtre (le), ours.
Notre-Dame, *f.*, Our Lady, the Virgin Mary.
nous, we, us, to us.
nouveau, **nouvel**, **nouvelle**, new, fresh; **de —**, again.
nouvelle, *f.*, news.
noyer, drown.
nu, **–e**, naked, bare.
nuage, *m.*, cloud; **— d'airs**, cloud.
nue, *f.*, cloud.
nuit, *f.*, night, night-time; **la —**, at *or* by night.
nul, **–le**, no, not any, no one.
nuptial, **–e**, nuptial.

O

ô, o! oh!
obéir (à), obey, yield.
obscur, **–e**, obscure, unknown.
observer, observe.
obstacle, *m.*, obstacle.
occasion, *f.*, opportunity.
océan, *m.*, ocean.
odieu–x, **–se**, odious, hateful.
œil, *pl.*, **yeux**, *m.*, eye.
œuf, *m.*, egg.

œuvre, *f.*, work.
offensé, **-e**, *m.*, *f.*, person offended.
offenseur, *m.*, offender.
officier, *m.*, officer.
offrir, offer.
oh, oh!
oiseau, *m.*, bird.
Olmedo, *pr. n.*, an old fortified town about twenty-five miles south of Valladolid.
ombre, *f.*, shade, shadow; **faire — à**, shade, disturb.
on (*or* **l'on**), one, some one, they, people.
oncle, *m.*, uncle.
onde, *f.*, wave.
onze, eleven.
or, now.
or, *m.*, gold.
orage, *m.*, storm, tempest.
ordonner **à**, ordain, order.
ordre, *m.*, order.
oreille, *f.*, ear; **parler à l'—**, whisper.
orgueil, *m.*, pride.
orphelin, **-e**, *m.*, *f.*, orphan.
oser, dare.
otage, *m.*, hostage.
ôter, remove, take away *or* off.
ou, or, either; **— bien**, or else.
où, in which, where; **par —**, where.
oublier, forget.
ouf, oh!
oui, yes.
outrager, outrage, insult.
ouvert, **-e**, opened, open.
ouvrage, *m.*, work.
ouvrir (**s'**), open.

P

pacte, *m.*, compact.
page, *m.*, page.
paîment, *for* **payement**, *m.*, payment, reward.
pain, *m.*, bread.
pairez, *for* payerez.
pairiez, *for* payeriez.
pairons, *for* payerons.
paisible, peaceful.
paix, *f.*, peace.
palais, *m.*, palace.
palatin, **-e**, Palatine.
pâle, pale.
pâlir, turn pale.
palpiter, palpitate.
pan, *m.*, piece, wall.
panache, *m.*, plume (of feathers).
panoplie, *f.*, panoply, suit of armor.
pape, *m.*, Pope.
par, by.
parade, *f.*, parade; **en —**, on parade.
paraître, appear, seem.
parce que, because.
parchemin, *m.*, parchment.
par-dessous, beneath, underneath.
pardieu, by Jove, now, indeed.
pardon, *m.*, pardon.
pardonner, pardon, forgive.
pareil, **-le** (**à**), similar to, like; **un —**, such a.
parer, adorn, deck.
parfait, **-e**, perfect.
parfois, sometimes.
parfum, *m.*, perfume.
parjure, *m.*, perjury; perjurer.
parler, speak.
parmi, among.
parole, *f.*, word; **fausser sa —**, break one's promise.
part, *f.*, part, portion; **à —**, aside; **d'autre —**, on the other hand.
partager, share, divide.
partir, depart, set out, go; **se —**, depart, leave.
partout, everywhere.
parure, *f.*, attire, dress.
pas, not; **ne . . . —**, not; **— de**, no, not any; **non —**, no.
pas, *m.*, step, pace; **— à —**, step by step; **à — lents**, slowly; **de ce —**, at once; **revenir sur ses —**, retrace one's steps.
passage, *m.*, passage, way.
passer, pass, occur; enter into; **— de**, pass by; **se —**, pass, take place.
Pastraña, *pr. n.*, a town near Madrid, south-east of Saragossa.
pater, *m.*, pater-noster, prayer.
paternel, **-le**, paternal.
patio (*Spanish*), *m.*, court, square.

pâtre, *m.*, herdsman.
patron, *m.*, patron saint.
patronne, *f.*, patroness, patron saint.
paupière, *f.*, eyelid.
pauvre, poor.
pavé, *m.*, pavement.
payer, pay, pay for.
pays, *m.*, country, native country.
paysan, *m.*, peasant.
peau, *m.*, skin.
peindre, paint.
peine, *f.*, pain, trouble, difficulty; à —, scarcely, hardly.
pêle-mêle, pell-mell.
pèlerin, *m.*, pilgrim.
penché, -e, leaning, bending.
pencher, incline, weigh down.
Peñalvar, *pr. n.*
pendant, *m.*, pendant; — d'oreille, ear-ring.
pendant, during; — que, while.
pendre, hang, be suspended.
pénétrer, penetrate, fill.
pensée, *f.*, thought, mind.
penser, think; — à, think of.
penser, *m.*, thought.
pensi-f, -ve, pensive, thoughtful.
per (*Latin*), by, through.
percer, pierce *or* go through.
perdre, lose.
père, *m.*, father.
Perez, *pr. n.*
périr, perish.
perle, *f.*, pearl.
permettre, permit.
personne, *f.*, person; any one, no one; ne . . . —, no one.
perte, *f.*, loss, ruin.
pertuisane, *f.*, halberd.
pertuisanier, *m.*, halberdier.
perversité, *f.*, perversity.
peser, weigh, consider; weigh upon.
petit, -e, little, small; little one.
Pétrarque, *pr. n.*, Petrarch, an Italian poet, well-known for his sonnets in honor of his beloved Laura.
pétrifier, petrify.
peu, little, few; sous —, shortly; — à —, little by little.
peu, *m.*, little.
peuple, *m.*, people.
peur, *f.*, fear; avoir —, be afraid.
peut, peux, *pres. ind. of* pouvoir.
peut-être, (it) may be, perhaps.
philtre, *m.*, philter.
pièce, *f.*, piece.
pied, *m.*, foot; -s nus, barefooted; au — sûr, that is sure of foot (l. 1282).
piédestal, *m.*, pedestal.
piège, *m.*, snare, trap.
pierre, *f.*, rock, stone.
Pierre, *pr. n.*, Peter.
Pilar, *pr. n.*
pilier, *m.*, pillar, column.
Pilier, *pr. n.*
pipé, -e, loaded.
pique, *f.*, pike.
pire, worse.
pis, worse; tant - , so much the worse.
pitié, *f.*, pity; par —, out of pity, for pity's sake; avoir — de, have *or* take pity on; faire —, move to pity.
place, *f.*, place, square; — à, room for.
placer, place, put.
plaindre, pity; se — de, complain of.
plaine, *f.*, plain.
plainte, *f.*, complaint, wail.
plaire à, please.
plaisant, *m.*, jester.
plaisant, -e, pleasant, ludicrous, queer.
plaisir, *m.*, pleasure.
plan, *m.*, plan.
plancher, *m.*, floor.
plat, *m.*, flat.
plein, -e, full; en —, in open.
pleurer, weep, mourn.
pleurs, *m. pl.*, tears.
pleuvoir, rain.
pli, *m.*, fold.
plomb, *m.*, lead.
plonger, plunge.
plumage, *m.*, plumage.
plume, *f.*, feather, down.
plus, more, most; no more, no

longer; **de** —, more; all the more; **ne** —, no more, no longer; — **d'un**, more than one, many a.
plusieurs, several.
plutôt, rather.
poignard, *m.*, poniard, dagger.
poignée, *f.*, hilt.
poing, *m.*, fist, hand.
point, *m.*, point, extent.
point, not, not at all; no; **ne** (*or* non) . . . —, not at all; — **de**, no.
pointe, *f.*, point.
poison, *m.*, poison.
poitrine, *f.*, breast, bosom.
pôle, *m.*, pole.
pommeau, *m.*, hilt.
pont, *m.*, bridge, drawbridge.
port, *m.*, port, haven.
porte, *f.*, door, gate.
porter, bear, carry; have; lay.
portrait, *m.*, portrait.
posséder, possess.
pour, for, to, in order to; as for; — **que**, in order that.
pourpoint, *m.*, doublet.
pourpre, *f.*, purple.
pourquoi, why, wherefore.
poursuite, *f.*, pursuit.
poursuivre, pursue, proceed.
pourtant, nevertheless, however.
pourvu que, provided (that).
pousser, push, push on, impel, urge; utter.
poussière, *f.*, dust.
pouvoir, be able (to), can, may; **se** —, can be done, be possible.
pouvoir, *m.*, power.
Prancrasio, *pr. n.*
pratiquer, practice, make.
pré, *m.*, meadow.
précéder, precede, go before.
précieu-x, **-se**, precious.
précipice, *m.*, precipice.
précipitamment, precipitately, hurriedly.
prédiction, *f.*, prediction.
prédire, predict.
préjugé, *m.*, prejudice.
premi-er, **-ère**, first.
prendre, take, take up, seize, catch; elect; — **à**, take (away) from; — **de**, assume, put on; **s'y** —, go about it, begin it.
près, near; — **de**, near *or* close to; **de trop** —, too near.
présent, *m.*, present; **à** —, at present, now.
présenter, present, offer.
presque, almost.
pressé, **-e**, urgent, crowding.
presser, press, urge on.
prêt, **-e**, ready.
prétendre, pretend, claim.
prêter, lend.
prêtre, *m.*, priest; **grand** —, high priest.
prévaudra, *fut 3 s. of* **prévaloir**, prevail.
prévenir, anticipate.
prévoir, foresee.
prier, pray, pray to.
prière, *f.*, prayer, request; **faire sa** —, say one's prayers.
primat, *m.*, primate.
prince, *m.*, prince.
princesse, *f.*, princess.
principe, *m.*, principle.
prisonnier, *m.*, prisoner.
prix, *m.*, price, cost; **à tout** — at any price; **mettre à** —, set a price on.
proclamer, proclaim.
prodige, *m.*, prodigy, wonder.
profiter, profit; — **de**, profit by.
profond, **-e**, profound, deep.
profondément, profoundly.
profondeur, *f.*, depth.
proie, *f.*, prey.
promener, conduct, direct, turn; **se** —, take a walk, walk, move.
promettre, promise.
prompt, **-e**, prompt, quick.
prophète, *m.*, prophet.
prophétie, *f.*, prophecy.
propice, propitious.
propos, *m.*, speech, conversation; **à** (*or* **à ce**) —, by the way; **à** — **de**, with regard to.
propre, own.
proscrit, **-e**, proscribed; person proscribed, outlaw.
prospère, prosperous.

prospérer, prosper.
protéger, protect.
province, *f.*, province.
prunelle, *f.*, pupil, eyeball; eye.
pu, *pp. of* pouvoir.
pudeur, *f.*, shame.
puis, then, afterwards, later; — que, since.
puissance, *f.*, power.
puissant, -e, powerful.
puisque, since.
punir, punish.
pur, -e, pure, chaste.
purger, purge, rid.
pyramide, *f.*, pyramid.

Q

quand, when.
quant à, in regard to, as to, as for.
quatre, four.
quatrième, fourth.
que, whom, that, which.
que, that, as, than, when, until, how, what, why, but, if, whether; let; ne . . . —, only, nothing but.
quel, -le, who, which, what; — que, whatever.
quelque, some; *pl.*, a few.
quelquefois, sometimes.
querelle, *f.*, quarrel.
questionner, question.
qui, who, whom; whoever; he who *or* that; — que, whoever.
quitter, quit, leave, take off.
quoi, what; — que, whatever.
quoique, although.

R

rabattre, lower, pull *or* turn down.
rabattu, -e, turned down, slouched.
race, *f.*, race.
radieu-x, -se, radiant.
radoucir, soften.
raffermir, harden, strengthen, confirm.
rage, *f.*, rage, anguish.
railler, jest, sneer, laugh at; se —, jest.
raison, *f.*, reason, satisfaction; avoir —, be right; perdre la —, lose one's senses; j'en aurai —, I shall capture him, bring him to reason (l. 368).
rajeunir, rejuvenate, make young again.
rallumer, light again; se —, rekindle.
ramage, *m.*, warbling.
ramas, *m.*, set, band.
ramasser, pick up.
Ramire, *pr. n.*, Ramiro I. *or* II. of Aragon.
rampe, *f.*, baluster, balustrade, flight.
rançon, *f.*, ransom.
rang, *m.*, rank, list; être sur les -s, enter the lists, be a candidate.
ranger, arrange, put, draw up; se —, draw up, fall (en, in), stand aside, make way.
rapetisser, lessen, make little, humble.
rapiécer, piece, patch up.
rappeler, recall, call again *or* back; se —, recall, recollect.
rapport, *m.*, report, statement.
rapprocher (se), approach again.
rapt, *m.*, rape, abduction.
rare, rare.
rarement, rarely.
raser, raze; faire —, raze.
rassembler (se), assemble, meet.
rasseoir (se), sit down again, settle down.
rassurer, reassure.
ravir, ravish, take away; charm, delight.
ravisseur, *m.*, ravisher.
ravoir, have again, get back.
rayer, erase.
rayon, *m.*, ray.
rayonner, radiate.
rebelle, *m.*, *f.*, rebel.
rebelle, rebellious.
rebellion, *f.*, rebellion.
recéler, conceal.
recevoir, receive, let in, entertain.
réclamer, implore, implore the aid of; claim.

recommencer, begin again.
reconduire, reconduct, accompany.
reconnaissance, *f.*, gratitude.
reconnaître, recognize.
recoucher (se), lie down again.
recoudre, sew again, stitch together.
reculer, recoil, draw *or* step *or* turn back.
redevenir, become again, become.
redire, say again, repeat.
redonner, give again *or* back, restore.
redoutable, formidable.
redresser (se), draw oneself up.
réduire, reduce.
refaire, make again, repair.
refermer, shut *or* close again, close; se —, close itself again.
réfléchir, reflect.
reflux, *m.*, ebb.
refondre, refound.
réfugier (se), take refuge, fly.
refus, *m.*, refusal.
refuser, refuse.
regard, *m.*, look, looks, glance.
regarder, look *or* gaze at (*or* upon), eye, survey, examine, regard; concern; —**fixement**, gaze steadfastly at, stare at.
régler, regulate.
régner, reign.
regret, *m.*, regret.
reine, *f.*, queen.
rejaillir, gush, fly back.
rejeter, reject.
réjouir, rejoice, delight, cheer; **se** —, rejoice.
relever, raise, raise up; **se** —, rise again, rise.
religion, *f.*, religion, matter of conscience (l. 988).
relire, read again.
reluire, shine.
remarquer, remark, notice.
remerciement, *m.*, thanks.
remercier, thank.
remettre, put back, bring back, deliver, give; —**debout**, set up again.
remords, *m.*, remorse.
rempli, -e, full.
remplir (**de**, with), fill.
remuer, move, stir up.
rencontre, *f.*, meeting, encounter; **aller à sa** —, go to meet any one.
rencontrer, meet, encounter.
rendormir (se), go to sleep again.
rendre, render, return, give back; restore, give up, surrender; give.
renfermer, contain, enclose.
renier, deny, abjure.
renoncer à, renounce.
renouer, renew.
rentrer, re-enter, return, come *or* go back.
renvoyer, send away *or* back, dismiss.
repaire, *m.*, den, retreat.
reparaître, reappear.
reparler, speak again.
répéter, repeat.
replonger, plunge again.
répondre, respond, reply, answer.
reposer, repose, rest.
repousser, push away *or* back, drive away, repulse, spurn, reject.
reprendre, take again *or* back, recover, resume, take.
reprise, *f.*, **à deux** – **s**, twice.
reproche, *m.*, reproach.
répugner à, be repugnant to.
réserver, reserve.
résigner, resign; **se** —, be resigned, resign.
résister, resist.
résonner, resound; **faire** —, resound.
respect, *m.*, respect; **porter** —**à**, show respect to.
respirer, breathe, inhale; live.
ressayer, put on again.
ressentir, feel.
ressort, *m.*, spring.
ressortir, come *or* go out again.
reste, *m.*, remainder, rest; **du** —, moreover; *pl.*, remnants, scraps.
resté, -e, remaining, left.
rester, remain, be left, stay, stand.
retard, *m.*, delay; **en** —, behindhand.
retenir, hold back, detain, seize; **se** —**de**, refrain from, forbear to.

retirer (se), retire, withdraw.
retomber, fall again, fall.
retourner, turn, turn round; **se —**, turn, turn round, return.
retrancher, retrench.
retremper, temper.
rêve, *m.*, dream.
réveiller, wake, awaken.
révéler, reveal.
revenir, return, come back, revert.
rêver, dream; **— à**, dream of.
révérend, -e, reverend.
rêverie, *f.*, revery.
revêtir (de, *with*), clothe, invest.
rêveu-r, -se, thoughtful, pensive.
revoir, see again, meet again.
révolter (se), revolt, rebel.
Ricardo, *pr. n.*
riche, rich.
richesse, *f.*, riches, wealth.
riche-homme, (*Span.* **ricohombre**), *m.*, rich man, counsellor of state.
ride, *f.*, wrinkle.
rideau, *m.*, curtain.
rider, wrinkle.
ridicule, ridiculous.
rien, *m.*, anything, not anything, nothing; **de —**, of ignoble birth (l. 503); **ne . . . —**, nothing; **plus — que**, no more than; **pour —**, for nothing, no matter; **— que**, only, merely; **— que de simple**, nothing but what is simple.
rire, *m.*, laughter.
rire, laugh.
risquer, risk.
rival, *m.*, rival.
robe, *f.*, robe.
roc, *m.*, rock.
Rodolphe, *pr. n.*, Rudolph, king of Burgundy.
Rodrigue, *pr. n.*, Roderic.
rogner, cut, clip.
roi, *m.*, king.
rôle, *m.*, part.
romain, -e, Roman.
Rome, *pr. n.*
rompre, break.
ronger, gnaw, eat away, consume.
rose, *f.*, rose.
rossignol, *m.*, nightingale.
roue, *f.*, wheel.
rouge, red, blushing.
rougeur, *f.*, redness, blush.
rougir, redden, blush.
rouille, *f.*, rust, (rusty) stain.
rouillé, -e, rusty.
rouler, roll, roll up.
roulis, *m.*, rolling, swell.
route, *f.*, route, road, course, path; **en —**, on the way, on one's way.
rouvrir, reopen, open again.
Roxas, *pr. n.*
royal, -e, royal.
royaume, *m.*, kingdom
ruban, *m.*, ribbon.
rude, rude, rough.
rue, *f.*, street.
rugir, roar.
ruine, *f.*, ruin.
ruisseau, *m.*, stream.
ruisseler, stream, drip.

S

sachant, *pres. p. of* **savoir.**
sache, sachiez, *pres. subj. of* **savoir.**
sacré, -e, sacred.
sacro-sainte, very holy.
sage, wise.
sage-femme, *f.*, midwife.
sagesse, *f.*, wisdom.
sai, *for* **sais**, *pres. ind. 1 s. of* **savoir.**
saigner, bleed.
saint, *m.*, saint.
saint, -e, holy, saintly, saint.
saint-empire, *m.*, Holy Empire.
Saint-Jacque (s), *pr. n.*, (*Span.* Santiago), St. James.
saint-père, *m.*, Holy Father.
sais, sait, *pres. ind. of* **savoir.**
saisir, seize, catch *or* lay hold of; **se — de**, seize, lay hold of.
Salamanque, *pr. n.*, Salamanca, a city in the province of Leon.
salaire, *m.*, pay, reward, recompense.
salle, *f.*, hall, room.
saluer, salute, greet, bow.
salut, *m.*, salute, greeting.
Sanche, *pr. n.*, Sancho, count of

Monterey; also the name of a number of rulers of Castile and Aragon.
sanctuaire, *m.*, sanctuary.
sandale, *f.*, sandal.
Sandoval, *pr. n.*, a great Spanish family.
sang, *m.*, blood.
sanglant, **-e**, bloody.
sans, without; — **que**, without.
saphir, *m.*, sapphire.
Saragosse, *pr. n.*, Saragossa (*Span.* **Zaragoza**), the old **Caesarea Augusta**, and formerly the capital of the kingdom of Aragon.
Satan, *m.*, Satan.
satin, *m.*, satin.
satisfaire (à), satisfy.
sauf, saving, except; — **à**, reserving the right to.
saurai, *etc. see* **savoir**.
sauver, save.
savoir, know, have a knowledge of; be able, can.
Saxe, *pr. n.*, Saxony.
saxon, **-ne**, Saxon.
sbire, (*Ital.* **sbirro**), *m.*, bailiff, officer.
scandaliser, scandalize, shock, offend, appear shocked *or* offended.
scène, *f.*, scene.
sceptre, *m.*, sceptre.
scrupule, *m.*, scruple.
se, oneself, himself, herself, itself, themselves, each other.
séant, *m.*, seat.
sécher, dry; **faire** —, dry.
second, **-e**, second.
secouer, shake.
secourable, helpful.
secours, *m.*, help; **au** —, help!
secret, *m.*, secret.
secr-et, **-ète**, secret.
Segorbe, *pr. n.*, Segorba, a small town in Valencia.
seigneur, *m.*, lord, sir, Mr.
seigneurie, *f.*, lordship.
sein, *m.*, bosom.
semaine, *f.*, week.
semblant, *m.*, semblance, appearance, show.
sembler, seem.
semer (de, with), sow, strew; **faire** —, sow.
sénat, *m.*, senate.
señora (*Span.* for **madame**), madam.
sentence, *f.*, sentence.
sentier, *m.*, path.
sentiment, *m.*, sentiment, feeling.
sentir, feel.
seoir (à), become, be becoming (to), suit; **se** —, sit, sit down.
séparer, separate.
sept, seven.
sépulcral, **-e**, sepulchral.
sépulchre, *m.*, sepulchre.
sérénade, *f.*, serenade.
serment, *m.*, oath.
serrer, press, press close, clasp, squeeze, shake.
serrure, *f.*, lock.
servante, *f.*, servant.
servir, serve; — **de**, serve as *or* for.
seuil, *m.*, threshold.
seul, **-e**, alone, single.
seulement, only, alone, even.
sévère, severe, austere, serious.
Sforce, *pr. n.*, Sforza, duke of Milan.
si, if.
si, so, such; yes, indeed; — . . . **que**, however.
Sicile, *pr. n.*, Sicily.
siècle, *m.*, century,
sied, *pres. ind. 3 s. of* **seoir**.
sieds, *impera. of* **seoir**.
siège, *m.*, siege, seat; **faire le** — **de**, lay siege to.
sien, **-ne**, his, her, its; one's own.
siffler, whistle.
signal, *m.*, signal.
signe, *m.*, sign; **faire** — **à**, beckon *or* motion to.
silence, *f.*, silence.
silencieu-x, **-se**, silent.
sillon, *m.*, furrow.
Silva, *pr. n.*, a noble Spanish family, to which belong the Duke Don Ruy Gomez and Doña Sol.
Silvius, *pr. n.*, a fabulous consul of Rome.

simple, simple.
singuli -er, -ère, singular.
sinistre, sinister.
sinon, if not, except; — **que**, save that, except.
sire, *m.*, sir, sire.
sitôt, so soon, as soon.
six, six.
sœur, *f.*, sister.
soi, oneself.
soie, *f.*, silk.
soif, *f.*, thirst; **avoir —**, be thirsty.
soigneu-x, -se, careful.
soi-même, oneself.
soin, *m.*, care.
soir, *m.*, evening; **le —**, in the evening.
soit, so be it!
soixante, sixty.
Sol, *pr. n.*
sol, *m.*, soil, ground.
soldat, *m.*, soldier.
solde, *f.*, pay.
soleil, *m.*, sun.
solide, solid, steadfast.
Soliman, *pr. n.*, Soliman, the Magnificent, emperor of Constantinople (1490–1566).
solitaire, solitary.
Soma, *pr. n.*
sombre, somber, dark, gloomy.
somme, *f.*, sum; **en —**, in short.
sommeil, *m.*, sleep.
sommet, *m.*, summit.
son, *m.*, sound.
son, sa, *pl.*, **ses**, his, her, its.
songe, *m.*, dream.
songer, think, dream; — **à**, think of.
sonner, sound, ring; — **de**, sound, blow.
sorcier, *m.*, sorcerer.
sort, *m.*, fate, lot; **tirer au —**, draw lots.
sorte, *f.*, sort, manner; **de la —**, thus, in this (that) way.
sortir, go out, come *or* leap forth.
souci, *m.*, care, sorrow.
soudain, suddenly.
soudard (*Ital.* **soldardo**, mercenary soldier), *m.*, soldier.
souffle, *m.*, breath.
souffleter, slap (one's) face, strike.
souffrir, suffer, permit.
souhaiter, wish.
souiller, soil, defile.
soulever, raise, lift up, lift; **se —**, raise oneself; rise, rise up.
soumettre (se), submit.
soupçon, *m.*, suspicion.
soupçonner, suspect.
soupir, *m.*, sigh.
sourd, -e, deaf, dull, "dead to sound."
sourdre, spring, spring up.
sourire, smile.
sourire, *m.*, smile.
sous, under, beneath.
soustraire, take away; **se — à**, flee from.
souterrain, *m.*, subterranean place, vault.
souvenir (se) de, remember.
souvent, often.
souverain, -e, sovereign.
spectateur, *m.*, spectator.
spirale, *f.*, spiral.
Spire, *pr. n.*, Speyer, in Bavaria.
stupeur, *f.*, stupor, astonishment.
stupide, stupid, senseless.
stylet, *m.*, stiletto, dagger.
su, *pp. of* **savoir**.
suaire, *m.*, shroud, robe.
succéder à, succeed to, succeed.
Suez, *pr. n.*, perhaps Sueca in the province of Valencia (Perry).
suffire, suffice, be sufficient.
suite, *f.*, suite, followers; **tout de —**, immediately, at once; **à sa —**, in one's train.
suivant, -e, following, next; attendant.
suivre (de, by), follow, pursue.
sujet, *m.*, subject.
superbe, superb.
supplier, supplicate, entreat.
supporter, support, endure.
suprême, supreme, last.
sur, on, upon, over, about, in.
sûr, -e, sure, certain.
surcroît, *m.*, increase; **par —**, in addition.

surgir, rise, spring up.
surmonter (**de**, by), surmount.
surnager, survive.
surprise, *f.*, undue means, surprise; mistake.
sursaut, *m.*, start; **en —**, with a start.
survenir, arrive (unexpectedly), come up.
suspect, **-e**, suspected, suspicious.
suspendu, **-e**, suspended, hanging.
système, *m.*, system.

T

tableau, *m.*, picture, portrait.
tablette, *f.*, tablet.
tache, *f.*, spot, stain.
tacher, stain, soil.
tâcher, try.
taille, *f.*, stature, height, shape.
tailler, cut, carve, shape, hew out.
taire, not to say, conceal; **faire —**, silence, make (one) hold his tongue; **se —**, hold one's tongue *or* peace; be *or* keep silent.
talon, *m.*, heel.
tandis que, while.
tant (**de**), so much, so many, so long.
tard, late.
tarder, delay.
tardi-f, **-ve**, tardy, slow.
te, thee, to thee, you.
teindre (**de**, with), dye, stain.
tel, **-le**, such; **un —**, such a.
témoin, *m.*, witness.
tempête, *f.*, tempest, storm.
temps, *m.*, time; **toujours —**, plenty of time.
tenailles, *f. pl.*, pincers.
tendre, tender.
ténèbres, *f. pl.*, darkness, gloom.
tenez, come! here!
tenir, hold, keep, have, occupy; be contained in; consider; **— à**, depend on, be connected with, matter.
terme, *m.*, limit, end.
terrasse, *f.*, terrace.
terre, *f.*, earth, ground; **à —**, to the ground, down.
terreur, *f.*, terror, dread.
tête, *f.*, head; **à deux -s**, double-headed; **en —**, at the head, on one's head; **— à —**, face to face, alone.
tiare, *f.*, tiara.
tien, **-ne**, thy, your.
tigre, *m.*, tiger.
timide, timid.
tirer, draw, pull, extract, take out, get out, get, take.
titre, *m.*, title, rank.
tocsin, *m.*, tocsin, alarm bell.
toi, thou, you.
toi-même, thyself.
toison-d'or, *f.*, golden fleece.
toit, *m.*, roof.
Tolède, *pr. n.*, Toledo, a city in New Castile.
tombe, *f.*, tomb, grave.
tombeau, *m.*, tomb.
tomber, fall, fail.
ton, **ta**, *pl.* **tes**, thy, your.
tondre, mow, graze.
tonnant, **-e**, thundering.
tonnerre, *m.*, thunder, thunderbolt.
torche, *f.*, torch.
Toro, *pr. n.*, a town in the province of Leon, between Valladolid and Zamora.
torrent, *m.*, torrent, stream.
tort, *m.*, wrong; **avoir —**, be wrong.
torturer, torture.
toucher, touch; **— à**, approach, be near, meddle with.
touffu, **-e**, tufted, leafy.
toujours, always, ever, forever; still, however.
tour, *m.*, turn, round, circuit; **faire le — de**, go round; **— à —**, in turn, by turns.
tour, *f.*, tower.
tourment, *m.*, torment.
tourmenter, torment, play upon, "toy with."
tourner, turn; **se —**, turn round.
tournure, *f.*, attitude.
tout, *m.*, all, whole, every one, every thing.
tout, **-e**, all, every, any; **tous les**, every.
tout, wholly, quite, all; although;

— **à fait**, wholly, entirely, altogether.
trace, *f.*, trace, track, trail.
trahir, betray, deceive.
trahison, *f.*, treason, treachery.
traîner, drag, trail, draw, bear.
traiter, treat.
traître, *m.*, traitor.
tranquille, tranquil, quiet, at ease.
travail, *m.*, work, workmanship.
travailler, work, labor.
travers ; à —, through, across; **au — de**, through; **de —**, sideways.
traverser, cross.
trébucher, stumble, fall.
treize, thirteen.
trembler, tremble.
trente, thirty.
très, very, most.
trésor, *m.*, treasure, riches.
tressaillir, start, tremble.
Trève, *for* **Trèves** (*Ger.* **Trier**), *pr. n.*
Triboulet, *pr. n.*, the court fool of Francis I.
tribut, *m.*, tribute.
triomphant, **-e**, triumphant.
triple, triple.
triste, sad.
tristesse, *f.*, sadness.
Trithème, *pr. n.*, Johannis Trithem, a learned Abbot of Würtzburg.
trois, three.
troisième, third.
tromper, deceive, delude, beat; **se —**, be mistaken.
trompette, *f.*, trumpet.
trône, *m.*, throne.
trop, too, too much, too many; **— de deux**, too many by two.
troubler, trouble, confuse.
troupe, *f.*, troop, band.
troupeau, *m.*, flock.
trouver, find; **— beau**, admire.
tu, thou, you.
tuer, kill.
tumulte, *m.*, tumult.
turban, *m.*, turban.
tutoyer, thee-and-thou.
tyrannique, tyrannical.

U

un, **-e**, a, one; **— et l'autre**, both: **les -s, . . . les autres**, some, . . . (the) others.
unir, unite.
univers, *m.*, universe.
urne, *f.*, urn.
user (s'), be consumed *or* used up.
usurper, usurp.

V

va, *pres. ind. and impera. of* **aller.**
vague, *f.*, wave.
vaillant, **-e**, valiant, brave.
vain, **-e**, vain.
vaincre, conquer.
vainement, in vain.
vainqueur, conquering, victorious.
vais, *pres. ind. 1 s. of* **aller.**
vaisseau, *m.*, vessel.
valet, *m.*, valet, footman.
valeur, *f.*, value, worth.
Valladolid, *pr. n.*, the capital of the old kingdom of Leon.
valoir, be worth; account for; **— mieux**, be better.
vandal, **-e**, Vandal.
vanter, boast.
vapeur, *f.*, vapor.
vas, *pres. ind. 2 s. of* **aller.**
Vasquez, *pr. n.*, bishop of Avila.
vassal, *m.*, vassal.
vasselage, *m.*, vassalage.
vaste, vast, mighty.
vaut, *pres. ind. 3 s. of* **valoir.**
vautour, *m.*, vulture.
vécu, *pp. of* **vivre.**
vécut, *pret. 3 s. of* **vivre.**
veiller, wake, watch, keep watch; **à demi veille**, "half-waking, [watches."
veine, *f.*, vein.
velours, *m.*, velvet.
vendre, sell.
vénérable, venerable.
vengeance, *f.*, vengeance, revenge.
venger, avenge, revenge.
venir, come; **va —**, is coming.
Venise, *pr. n.*, Venice.
venu, **-e**, *m.*, *f.*, comer; **nouveaux -s**, new comers.

vérité, *f.*, truth.
verre, *m.*, glass.
verrons, *etc.*, *see* **voir**.
verrouiller, bolt, bar.
vers, towards.
verser, pour out, pour into, shed.
vert, **-e**, green.
vertu, *f.*, virtue.
veste, *f.*, vest, doublet. [Italy.
Vésuve, *pr. n.*, Mt. Vesuvius, in
vêtement, *m.*, garment; *pl.*, clothes.
vétéran, *m.*, veteran
veut, *etc.*, *see* **vouloir**.
veuve, *f.*, widow.
vice-roi, *m.*, viceroy.
vicomte, *m.*, viscount.
victime, *f.*, victim.
victorieu-x, **-se**, victorious.
vide, empty.
vider, empty; decide, end.
vie, *f.*, life.
vieillard, *m.*, old man.
vieillir, grow old.
vierge, *f.*, virgin.
vieux, **vieil**, **vieille**, old, aged.
vieux, **vieille**, *m.*, *f.*, old man *or* woman.
vi-f, **-ve**, lively, quick, bright, sharp, violent.
vil, **-e**, vile, base.
ville, *f.*, town, city.
vingt, twenty.
violence, *f.*, violence.
violent, **-e**, violent.
violet, **-te**, violet.
vis, *etc. see* **vivre** *and* **voir**.
visage, *m.*, face.
viser à, aim at.
vite, quickly, quick.
vitesse, *f.*, quickness, speed; **gagner de —**, outrun, anticipate.
vitrage, *m.*, (glass) windows.
vitraux, *m. pl.*, glass windows.
vitre, *f.*, window (-glass).
vivace, long-lived.
vivant, **-e**, living, alive.
vivat, long live! hurrah!
vive, long live!
vivement, lively, sharply, angrily.
vivre, live; **qui vive?** who goes there?
vœu, *m.*, vow, wish, prayer, will.
voici, behold, this is, these are, here is *or* are.
voie, *f.*, way, road.
voilà, behold, that is, those are, there is *or* are.
voile, *m.*, veil.
voile, *f.*, sail.
voiler, veil.
voir, see, behold, perceive; **laisser —**, let be seen, reveal.
voix, *f.*, voice, tone of voice, vote; **à — basse**, in a low tone of voice.
vol, *m.*, theft, flight.
volcan, *m.*, volcano.
voler (**à**, of, from), rob, steal.
voleur, *m.*, robber, thief.
volontiers, willingly.
vont, *pres. ind. 3 pl. of* **aller**.
votre, *pl.*, **vos**, your.
vôtre (**le**), yours.
vouloir, wish, want, wish *or* like to; try; **— de**, be willing to accept; **en — à**, have designs upon; want; be angry with; **à n'en point — d'autres**, that others would not be willing to accept (l. 1745); **veuillez**, please, be good enough (to).
vous, you, to you.
voûte, *f.*, arch, vault.
voyageur, *m.*, traveler.
vrai, **-e**, true.
vraiment, truly, really.
vu, *pp. of* **voir**.

Y

y, there, in it, in them, therein.
yeux, *pl. of* **œil**.

Z

Zamet, *pr. n.*, a Moorish leader.
Zamora, *pr. n.*, a small fortified town in the old province of Leon and the modern province of Zamora, not far from Madrid.
zone, *f.*, zone.
Zuniga, *pr. n.*

dés = dice